الفنان والجمهور



دكتور محسن محمد عطيه

اهداءات ٢٠٠٢

الفنان/ حسين بيكار

القاهرة

الفنان والجمهور

دكتور محسن محمد عطيه
أستاذ ورئيس قسم النقد والتذوق الفنى
بكلية التربية الفنية
جامعة حلوان

دار الفكر العربى
الطبعة الأولى
٢٠٠١

فهرس الموضوعات

صفحة

مقدمـــــة

حينما يكون التقاء الإنسان بالأشياء قوياً وحافلاً بالمعـــانى، فســـوف يصبـــح التذوق والتعبير الفنى والإبداع، عمليات متداخلة ومتفاعلة. ولدى المتـــذوق دائمـــاً رغبة فى الإحتفاظ بتجربته، وكذلك يرغب فى مشاركة الآخرين معه فيها. فيقــــرأ بصوت مرتفع من أجل أن يغرى الآخرين بالإستمتاع معه، ويرسم المنظـــر الـــذى فتنه، ويروى قصة الحادثة التى أسرَّته. وعندما يفعل ذلك فهو يـــهدف إلـــى نقـــل تجربته خارجاً عن نفسه ليستمتع بها غيره معه.

والمتذوق وهو يتأمل عملاً فنياً يحاول أن ينفذ فـــى تركيبـــه، إذا مـــا لفـــت إنتباهه، من أجل الكشف عن شئ له قيمته، وذلك لا يعنى بالضرورة أنه يتوصـــل دائماً إلى معنى العمل الفنى، إذ أن لكل عمل فنى العديد من التفسيرات.

ويراعى **الفنان** أثناء إبداعه لعمله الفنى حقيقة أن هنـــاك جوانـــب، يتعـــذر للمتذوق إدراكها إدراكاً كاملاً، وبالتالى فعليه أن يقيم الجسر بينه وبيـــن جمـــهوره، ليقصر من المسافة التى تبعد بينهما، على اعتبار أن **الجمهور** يمثل جانبـــاً مكمـــلاً لتجربته الفنية. إذ لو كانت مهمته التعبير عن موضوعات لا تخصه بالذات وحـــده، بل تخص جمهوره كذلك، حينئذ سيتطلب الأمر التأكد من نجاحه فى القيـــام بذلـــك،

قياسا إلى مدى تقبل الجمهور لما أراد أن يُفصح عنه. ومن هنا فسوف تتحول العلاقة بين الفنان والجمهور من مجرد اتصال إلى مشاركة متفاعلة بينهما. والحقيقة أنه فى أيامنا يتزايد ميل الفنانين إلى اعتبار الجمهور شريكاً لهم، إذ تخلى عن عقدة التحدى، وتصالح مع ثقافة العصر.

وعندما ننظر إلى الفن على أنه لغة، فسوف نفهم أن اللغة، تتطلب مرسل ومتلقى، وما من شك فى أن أى إنسان قد يستطيع أن يحدث نفسه، وأن يستمع إلى حديثه، إلا أن ما يقوله لنفسه هو شئ يستطيع أن ينقله لأى إنسان آخر يشترك معه فى نفس اللغة. والإنسان يستخدم اللغة أيضاً لكى يعى بشخصيته وذلك بارتباطه بالآخرين، ولو خطرت بباله فكرة جديدة، يحاول أن يشرحها للآخرين، وعندما يفهموه، سيتأكد من سلامة فكرته، وإذا شعر بالإنفعال تجاه موضوع معين أثاره جمالياً فإنه يعبر عنه، فإذا شاركه فى الاستمتاع بجماله آخرون، فذلك دليل على سلامة مشاعره. ومع ذلك فقد تمخضت طريقة عرض أعمال الفن فى قاعات المعارض عن ظهور جمهور، لا يستفاد من مشاركته للفنان، أما الفنان فيبحث عن جمهور يتقبل أعماله ويقدرها، ويتوق إلى العصر الذى كانت فيه الصلة بين الفنان وجمهوره وثيقة، تصل إلى حد المشاركة، مما يضمن اكتمال الفن.

إن الفن كلغة موجه دائماً إلى جمهور، وعلى الفنان أن يقدر أهمية مشاركته لاهتمامات جمهوره وتقديراتهم.



الفن واللغة

اصطلح الناس بإشارات للدلالة على الأشياء المادية، أو المفـــاهيم الفكريـــة، أو على مختلف الأحاسيس التى يستقبلها الإنسان من العالم الخـــارجي، تلـــك هـــى الكلمة التى تشتمل عليها اللغة.

فوظيفة اللغة أن تُثير فى النفس إنطباعات تســـتحضر مشـــاهد أو أصـــوات مما يجول فى مجال الفرد. غير أن اللغة تصبح محدودة إذا استخدمها نـــاقد فنـــى، من أجل أن تستثير فى المدركات التحولات اللونية التى يلاحظها فى لوحة فنـــان، فقد لا يتعدى وصفه للعلاقات بين الألوان، صفات مقتبسة مـــن مجـــالات الســـمع أو اللمس، مثل داكنة أو شفافة أو حادة أو فاتحة، بل تعجز اللغة أحياناً عـــن نقـــل طبيعة اللون، الذى هو أساس فن التصوير، والفنون التشكيلية. وقد اقتبس نقد فـــن التصوير أحياناً مفرداته من قاموس الموسيقى، مثل كلمـــات الإنســـجام والتوافـــق والتنافر والشدة والحدة، وأصبحت مثل هذه الألفـــاظ فـــى مجـــال الرســـم مجـــرد تعبيرات مجازية. أما فى مجال الأدب، فعندما يتضمن النص كلمة « أزرق » فذلـــك يذّكر بلون السماء، ولو كان مجرد لفظ كلمة « أزرق »يبين هذا اللون، لأصبح فـــى الإمكان وصف الألوان للضرير. والألفاظ المعبرة عن اللون وعن الرسم لا تؤثـــر إلا فى ذاكرة بصرية، يمكن أن يتم إيقاظها بذكريات مشابهة، ومـــع ذلـــك فـــهناك علاقة متداخلة بين الفن التشكيلى والأدب، لأن فى الإثنين «الإنسان» هو الموضـــوع الرئيسى الذى يعبران عن شكله ومشاعره.

وقد تصبح « الكلمة » فى مجال الرسم والنحت هى المادة الأولى للصورة التى تخيلها المصور أو النحات والتى جسدها فى مادته. ولو أن المصور "**مانيه**" ***Manet*** قد أثر فى توجيه الكاتب "**زولا**" ***Zola*** ، كذلك توسلت قصصه بالوصف على طريقة الواقعية التى نادى بها "**كوربيه**"، مثلما أرشدت المدرسة الإنطباعية الروائيين إلى مزايا الصورة التى تتسم بالألوان الكثيرة. وكذلك كانت ألوان "**ديلاكروا**" قد أثرت فى أشعار "**فيكتور هوجو**" وأثرت رمزية التصوير فى رمزية الشعر، لقد كانوا يلتقون فى صالونات المجتمع.

ورغم أن تصوير وجه معبر يتطلب العمل فى مادة الفن التشكيلى، فإن الفنان يرغب أحياناً فى أن يطوع مادته لتعبر عن الحقائق المعنوية، التى يستلهمها من مجالات أخرى.

أن الفن التشكيلى نوع من اللغة، والرسم هو الذى أمد لغة اللفظ بالكتابة، ولا يزال الخط الهيروغليفى فى مصر القديمة يشتمل على العديد من صور الأشخاص والحيوانات والنبات، منقوشة على جدران العمائر، ومخطوطة على أوراق البردى، وعلى الألواح الخشبية. والرسوم الخطية الغريبة المنتشرة فى الفنون البدائية يرجع مصدرها إلى نموذج طبيعى، وحتى السجاد الإيرانى الذى يُمتع الأبصار ويثير الإعجاب، يتيح للمتأمل التعرف فيه على أشجار وأزهار، وحدائق، وحيوانات معروفة، مما يصف الفردوس الأرضى. أما الألفاظ فباستطاعتها أن تستثير فى المرء إيحاءات عند رؤية أعمال الفن.

ومن المعروف أنه لم يكن لمعظم شخصيات الأساطير الإغريقية القديمة في الماضى، كيان محسوس ولا تجسيد مادى، سوى من خلال صورها في التماثيل ورسوم الأوانى. والمطابقة بين وصف "**هوميروس**" للإلهة "**أثينا**" وبين التمثال الشهير الذى صنعه "**فيدياس**" يؤكد على أن إحدى الصورتين وضعت نقلاً عن الأخرى.

وبالإضافة إلى قصائد "**هوميروس**" ليس هناك مصدر قدم للنحاتين والمصورين موضوعات أكثر مما فعلت الأناجيل، وكانت قراءته موحية بالعديد من الصور، والحقيقة أنه على مدى عشرين قرناً ازدهر الفن بصور، لم تكتف بالجانب اللاهوتى بل أبرزت كذلك الجوانب الإنسانية. ومع فجر المسيحية ، لم يكن شخص المسيح نفسه قد نشأ فى مخيلة الفنانين، فظهر الحواريون فى البداية، يرتدون الثوب الرومانى، مثلما بدا المسيح شاباً أشبه بفتى رومانى. ومنذ التصوير البيزنطى فى القرن السادس، جاءت تلك الرسوم التى تصور سيرة المسيح، بطابع مرئى وتصويرى وبنماذج وأزياء على المسرح الذى جرت عليه الأحداث، رغم أن هذه المشاهد كانت خالية من الحياة. أما النحت القوطى فقد "أعطى للمسيح والعذراء الجمال الجسدى، فبدت العذراء بملامح الأم الحنونة، وكانت الصور في ذلك الوقت تعكس المجتمع والطبيعة.

أما الإشارات الرمزية البسيطة التى تتكرر رسومها فى الفن المسيحى، كأشكال السمكة والحمامة فهى ترمز إلى المسيح، والخلاص الروحى ومعجزات البعث، وقد اكتسبت مثل هذه التصميمات الصغيرة قيمتها فى السرد الروائى، فانتقل الفن من الرمزية إلى الواقعية. وفى مجال التصوير إكتسبت الشخصيات

الإنفعال الحى مما أعطى للرموز قيمتها الروائية. ومع ذلك فلم يكن الـــهدف فـــى لوحات المصورين التأكيد على ممـــيزات جماليـــة تشـــكيلية أو تحقيـــق تـــأثيرات عاطفية، بقدر ما كان الهدف التعبير عن النص بشكل أكثر صحـــة ووضوحـــاً. إلا أن الوجوه فى الأيقونات الإنجيلية كانت قادرة علـــى أن تثـــير العاطفـــة القدســـية وبدت فى القرن السادس ساحرة وإنسانية، رغم أن التصوير كان متممـــاً للكتابـــة. حيث ثبت التصوير الحوادث التى تتعلق بالعقيدة وبسطها أمام عيون الناس.

ومنذ القرن الثامن عشر توثقت الروابـــط بيـــن الفـــن والأدب والموســـيقى وتبادلوا مصادر الإلهام فى المجتمع، رغم تباين التقنيات، حيث الأشكال والألـــوان هى دنيا الفن التشكيلى، واللفظ هو دنيا الأدب، والصوت هو دنيا الموسيقى.

وفى الأدب «الكلمة» تعبير عن جميع المفاهيم الفكرية، أما مع الطباعـــة فقـــد أصبحت الكلمة رمزاً مرئياً، ومع ذلك فقد ظلت دائماً، ســـواء كُتبـــت أم لُفظـــت، إشارة إصطلاحية لا مدلول لها إلا بالفكرة التى تلازمها. إنها تمثل صور الأشـــكال أو الألوان التى تشير إليها إشارة مجردة اصطلاحية، وتقتبس مـــن الأشـــياء التـــى نسميها، جانباً من طابعها الحسى وتحافظ عليه، وبذلك تتيـــح نقـــل الصفـــات مـــن ميدان حسى إلى آخر، مما يجعل اللغة أغنى وأكثر طواعية فى الدلالة على تعقيـــد الأشياء.

أما فى القرن التاسع عشر فقد غزا الأدب الألوان وتجـــاوب مـــع التصويـــر المعاصر، وغالباً ما سعى الشعراء والرسامون إلـــى نفـــس التـــأثيرات، بوســـائل متباينة حتى انتهى بهم الأمر إلى أن فضلوا البحث عـــن «التصويـــر الصـــرف»

و « الشعر الصرف » وعملت الرومانسية على تنمية القوى الموسيقية والإيقاعيـــة، ونظّم الفنانون الألوان على نحو ما تؤلف القطع الموسيقية. ولوحـــات "**ديلاكـــروا**" تؤكد على أفضلية الجرس واللون على ملاءمة الفكرة للفظ، وقد أقر فن التصويـــر تفوق اللون على الرسم، وأخذت المدرسة الإنطباعية تُنظيم البقع الملونـــة وأحلتـــها محل تصميم الأشكال فى الفراغ، إستناداً إلى انطباعتهم، وقد انتقل هـــذا الأســلوب إلى ميادين الشعر والموسيقى، حيث التأكيد علـــى الإحســاس الصـــرف المركـــب بطريقة الهندسة الفراغية. وتعددت زوايا الرؤية، وراح المفكرون والأدبـــاء الذيـــن ألفوا المراسم يدعون إلى تلك النظريـــات. ودخلـــت البيانـــات الأدبيـــة معـــارض التصوير، وتحدثت حديثاً معقولاً عن لوحات غير مألوفة وغريبة. وعندمـــا نقـــرأ صفحة من صفحات النقد الحديث، يبدو الاشتراك بين الفنون التشـــكيلية والأدبيـــة واضحاً، إذ يتجاوز الناقد دائماً الحدود الفاصلة بين تلك الفنون، ويســـتمد شـــروحه من مقارنات موسيقية وخصائص تصويرية ورموز شعرية.

أما مذاهب الفن الحديث فقد تزايد الجانب الحسى الصـــــرف فـــى أعمالـــهم الفنية، وبحثوا فى خواص اللون المادية، إلى درجة أن تخلوا عن الإعتراف بـــالفن كأداة من أدوات الوصل، التى تصوغ الفكرة المنطقية. ولـــم تحتفـــظ مثـــل هـــذه النزعات إلا بالرغبة فى التصوير، مع إتقان الأسلوب مـــأخوذين بســـحر الألـــوان وانسجامها. أما الأدب فقد اكتفى فى علاقته بالفن، بشرح الأعمال الفنية وتقويمـــها، لأنهم شعروا أن وقع الأعمال لا يصبح كاملاً ما لم يعمـــل فكـــر المشـــاهد فيـــها، وما لم يتم تناولها بالدراسة والتحليل. ولما كانت مادة التصوير مســـتعصية علـــى الوضوح العقلى وعلى التعبير اللغوى، اكتفـــى النقـــد الفنـــى بالمعـــانى التقريبيـــة

واستعمل المقارنات. غير أن التصوير الذى يتجاهل الحقيقة المرئية غير قابل للبقاء. أما روائع الفن فهى بمثابة بوتقة ينصهر فيها الطبيعى والعقلى.

الرمز واللغة

يقوم العالم الإنسانى على التفاعل والإتصال من خلال أنشطة، تنتظم فى حياة المجتمع، ويمثل التفاعل والإتصال ميدانين غير محدودين لترجمة العلاقات الحية. وتتعلق الجوانب الاجتماعية والنفسية من أشكال هذا التفاعل، بميدان الرمزية. أى أن التفاعل والإتصال المتبادل يجرى اجتماعياً من خلال وسائل رمزية متعددة ومتنوعة، من أشكال لغة التخاطب وأساليب الكتابة والإشارات بالوجه والجسم، والعلامات المختلفة المستعملة بغرض إيصال الأفكار أو المعانى. وتعتمد عملية الإتصال والتفاعل الإنسانى على مجموعة من الرموز التى تشتمل على أفكار ومعان. وهكذا لا يمكن فصل الرموز عن لغة الإتصال بين المجتمعات البشرية. وتنظم الرموز عملية الإدراك للظواهر والأحداث فى إطار غير محدود، ليس مرتبطاً بالخطة الزمنية الحاضرة أو بالوجود الحقيقى للأشياء التى ترتبط بذلك الوجود أو تمثله، وإنما تتخطى هذه الحدود إلى آفاق ثقافية وحضارية أكثر رحابة، بما يتفق مع التحولات الاجتماعية والنفسية التى تصاحب إنتقال الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى، عمرية أو معرفية. ويتميز الإنسان بارتقاء قدراته فى مجالات التمييز الرمزى، نظراً لدقة إحساسه بالجزئيات والكليات وسياقاتها المختلفة. والإنسان هو الذى اكتشف الرمزية، أما اللغة فتعتبر أهم قنواتها. وقد ظل الإنسان فى تفاعل مستمر مع أعضاء مجتمعه، حتى حقق تلاحمه مع الواقع ووحدته مع مجتمعه بفضل النسق الرمزى للغة.

وقد صممت النظم الرمزية فى المجتمعات بغرض تحقيق الإتصال والتفاهم بين الناس، ومن أجل أن تنسجم هذه النظم مع حاجات الإنسان وظروفه المختلفة. وهى تتناسب مع مهمتها فى تسهيل التفاعل والإتصال بين الأفراد فى المجتمع. ويتعدى النظام الرمزى الغايات الموضوعية الواقعية والعلمية، إلى مستوى الغايات العينية، مما يشتمل عليه التراث الأسطورى والفلكلورى. وهكذا تتناول الرموز العالمين الخارجي والداخلى للإنسان. والأفراد الذين يستعملون الرموز فى تفاعلهم واتصالهم قد تعلموا كيفية استعمالها بصورة مشتركة مع الآخرين، على اعتبار أن الرمز ليس الشيء نفسه، وإنما هو الإشارة أو هو تمثيل وتجسيد يعبر عن هذا الشيء.

إن الثقافة واللغة يعتبران التجسيد الرمزى للتفاعل الاجتماعى الدائم الذى يمتد إلى الثقافات المبكرة. ومنذ أقدم العهود اعتاد الإنسان على إنشاء نماذج من الكلمات والصور لتمثل ظواهر الحياة وعلاقاتها على النحو الذى تظهر به فى تجاربه. وقد شغل الإنسان نفسه دائماً بمهمة تجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره، بأساليب مختلفة تشتمل على الأصوات والصور والرسوم والكلمات المدونة والرموز.

والرموز فى الحقيقة هى الأساس الجوهرى للإتصال والتفاعل الاجتماعى، ويستخدم الإنسان النماذج اللفظية والمكتوبة، بالإضافة إلى الإشارات وهى تتجسد بصيغة مجردة، لتمثل أحداثاً أو أشياءً أو أفكاراً، وبذلك تصبح جزءاً من لغة المجتمع. ويشترط فى عملية إبتداع الرمز المعالجة التجريدية حيث تتركز فى هذه الحالة، الاستجابة الذهنية بصورة خاصة، على وضعية أوسع مع ربط هذه

الوضعية برمز معين. وبذلك تصبح كل « كلمة » تجريداً، حيث تحصـــر وصـف سمات حالات فى نطاق رمز معين. ويستند تفاعل الأفراد على استخدام الإشـــارات التى تمثل أساساً للإتصال، وتُوظف الإشارات فى عملية الإتصال بدلاً من الكلمات. وكثيراً ما يمارس الناس الإشارات أثناء الكلام لتعزيز كلامهم، ولزيـادة وضوحـه وتأثيره. ويطغى أسلوب استعمال الإشارات على الفـن التعبـيرى فـى المسـرح والسينما والباليه، كما يستخدمه المعلمون والمحامون. فـإن لأسـلوب الإشـارات أهمية فى مختلف مجالات الإتصال وخصوصاً فى مجال التعليم، حيـث لا تكفـى الكلمات لنقل الدلالات ولا لإحداث التأثير المطلوب، ولذلك تعمل الإشارات علـى زيادة تأثير أسلوب الإتصال.

وعندما يتفاعل الناس ويتفاهمون اعتماداً على تنـاوب عمليـات الإرسـال والاستقبال للأفكار والمعانى، يستندون إلى وضعيات عامة مشتركة بينهم. ولنجـاح الإتصال بينهم، ينبغى ضمان وضوح ما ينتقل عبر هذا الإتصـال، مـن أفكـار، ومعان، فالكلمات التى تنتقل عبر الإتصال لها غايات معينـة لا يمكـن التوصـل إليها إلا بمطابقة الإستجابات التى تثيرها هذه الغايـات. وحتـى بالنسـبة لوسـائل الإعلام الجماهيرى المرئية والمسموعة، فإنه يشترط تفهّم أن عملية الإتصال هـى تفاعل بين شخصين على الأقل، فدائماً يفترض المرسل تفاعل جمهوره من المتلقيـن مع ما يقدمه، وأثر المعروض يتوقف على استجابة المتلقى. وعندما تكون تجـارب المتلقى من نوعية متقاربة مع تجارب المرسل، فسوف يصبـح الإتصـال ممكنـاً، وتجرى عملية التفاهم بشكل تبادلى على أساس الإثارة والاستجابة.

واللغة هى أداة الإنسان للتعبير عما يحس به، وهناك علاقة بين الظواهر اللغوية والظواهر الاجتماعية. ويمكن التعامل مع العلاقات الاجتماعية كتفاعلات رمزية، أى كعلاقات إيصال، على أساس أن الإتصالات أو التبادلات اللغوية تُعتبر كذلك علاقات. وكل عمل لغوى يدل على وجود استعدادات لغوية، تتطلب توفر الميل الطبيعى لقول أشياء أو للتعبير عن ما يحس به الإنسان، أو تهئ قدرة لغوية يستطيع المرء من خلالها عمل تراكيب صحيحة لغوياً. واللغة نظامٌ ينظر إليه على أنه أساس للتعبير عما يجول فى خواطر أفراد المجتمع، وهى تسهل التفاهم فيما بينهم، وتنبعث هذه اللغة من الحياة العامة، وما تقتضيه من تعبير عن الخواطر وتبادل الأفكار. ويتلقى الإنسان النظام عن طريق التعلم والتقليد. وهكذا نجد نشأة اللغة تعود إلى المجتمع وإلى الحياة الاجتماعية.

ولا تُعد الكتابة فى الفن رسالة ذات معنى إلا إذا تلقى هذه الرسالة من يستطيع فك رموزها وفهمها. وهذا يعنى أن المرسل والمتلقى ينبغى أن يتحدثا بنفس اللغة. والرسالة التى تحمل معنى سيعتنى من يرسلها بتركيب تعبيراتها إرادياً، بحيث تصل بكلمات مفهومة وبقصد، فتشتمل على معانى تجول فى الذهن وليس بطريقة آلية. ولما كان لكل إنسان أسلوبه وتقنيته الخاصة فى الكتابة، فإن هناك اختلاف فى الأسلوب من فرد إلى آخر، لأن الكاتب يضيف إلى كلماته صفات من شأنها أن تميزه. وكل شخص يمتلك مجموعة من الإصطلاحات يستخدمها فى التحدث، كما أن الناس يتلقون الرسائل من خلال وجهة نظرهم الخاصة.

والإتصال اللغوى بين كاتب وقارئ، يتوقف على مجموعة من الإشارات والرموز المفهومة من كلا الطرفين. ومن هنا تصبح اللغة أداة للتفاهم والإتصال، وأداة لتقبل الأسلوب التعبيرى، الذى يحصل على قيمة اجتماعية وفعالية رمزية عندما يتم تقويمه ومقارنته ببقية الأساليب المختلفة.

وقيمة الكلمة المكتوبة فى النقد الفنى، تتوقف على وجود آذان صاغية، وعلى مدى تصديق الناس لها، وعلى مستوى الفهم الجيد لنص يتطلب معرفة المحيط الذى يُستعمل فيه.

إن الكلمة وجميع صيغ التعبير المستعملة ما هى إلا برامج عن الإدراكات الحسية والعقلية، وأن جميع الآراء تحتوى على رؤية معينة للعالم وللمجتمع. وباستطاعة الجماعة اختراع مصطلح معين أو تركيب معين، ولكن بمجرد أن يُقذف بهذا المصطلح أو بهذا التركيب فى مجال التداول اللغوى وتتناقله الألسنة، فإنه يخضع فى سيره وتطوره لقوانين خاصة. فالمصطلح الجديد أو التركيب الجديد يخضع لقوانين خاصة لا يمكن الوقوف أمامها.

ومثلما ينقل الإنسان أفكاره إلى الآخرين باستخدام لغة الكلام والرموز والإشارات، فإنه كذلك ينقل انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق الفن، الذى يلعب دوره فى حياة الإنسان كوسيلة اتصال وتفاهم. وذلك لأن الفن أداة تواصل تحقق بين الناس نوعاً من الإنتماء العاطفى. والغناء وشتى ما يسمع فى قاعات الموسيقى، أو يقرأ فى الكتب، وكذلك الشعر والرقص الشعبى، وأى

إنتاج يصل بين صاحبه وبين المتلقى، يمكن أن يوحد بينهما ويزيل الحواجز بينه وبين الجمهور، بما يتضمنه من عاطفة.

وعندما يستفيد الفنان من الوسائل الفنية بمقدرة ومهارة، يستطيع نقل تجربته الفنية الفردية إلى الآخرين، بما تشتمل عليه هذه التجربة مما يشبع العقل، وينفذ إلى صميم الحياة. وللفن لغته الخاصة، التى تتصف بالتعبيرية والخيالية والتشكيلية، وتنحصر فى طبيعتها الإنسانية التى تتعلق بشخصية الفنان والمتلقى، وكذلك بانفعالاتها وأحاسيسها، باعتبار أن كل منهما كائناً مفكراً. وتتحول التجربة الفنية من حالة الحس إلى حالة الخيال، ومن مستوى التأثير إلى مستوى الفكرة. وعندما يفهم العمل الفنى على أنه لغة اتصال، فسوف يحاول الفنان أن يعتنى بموضوع عمله ليس من وجهة أنه مجرد انفعال جمالى فحسب، وإنما على أساس أنه تعبير بصورة خيالية عميقة قد ارتقى إلى مستوى فكرة محددة. والفنان فى حاجة إلى سُبل مناسبة للإتصال بجمهوره حتى يضمن توصيل تجربته الفنية للآخرين. وعندما ترتقى التجربة الفنية من المستوى الحسى الإنفعالى إلى مستوى الأفكار التى تنتقل إلى وعى المشاهد، فبذلك تتحول إلى تجربة تعادل تجربة كلاً من الفنان والمتلقى، الذى لا يكتفى بالتلقى وإنما يطمح لدور مساوٍ لدور الفنان عندما يستعيد تجربته فيرى ما وراء المَظهر الخارجى للصور، ويكشف ما يختفى ورائها. ويحاول المشاهد أن يُعيد بناء تجربة الفنان الخيالية فى ذهنه، وبنفس الأسلوب يسعى الفنان أثناء قيامه بممارسة عمله الفنى، أن يضع فى مخيلته دور المشاهد فى عملية معالجة الموضوع الفنى وتحديد معناه، وهكذا يتبادل الإثنان الأدوار بين المرسل والمتلقى فى تواصل وتفاعل.

الكتابة فى الفن وسيلة اتصال

إن « الكلمة » تعبر بفنونها وأساليبها المتعددة، التى تساعد على سهولة الفهم والإحساس بجمالها. ويعتمد أساس نظرية الإعلام فى وسائل الإتصال المختلفة، ومن الوجهة العملية على ضرورة حدوث اتفاق على مضامين الكلمات، وعلى أساليب الكتابة التى يفسرها كل من المستقبل والمرسل فى عملية الإتصال. وفى الكتابات المتخصصة يلزم الأمر الإتفاق على مضمون الكلمة، حين يتم التعامل مع جمهور أكثر وعياً من الجمهور العادى، على أن يوضع فى الإعتبار الجمع بين الدقة والسهولة، بحيث يمكن للإصطلاح الفنى الدقيق أن لا يكون غريباً أو صعباً على فهم الجمهور العريض. ويشترط فى نوعية مادة الكتابة أن تُقرأ، فإن التركيز على تأكيد عناصر الجذب على اعتبار أن الجمال ضرورى، يجعل القارئ يتقبل بعض العناء من أجل أن يفهم ما يكتب.

وهناك ضرورة لعدم المغالاة فى الابتعاد والتعالى على قدرة القارئ على الإستيعاب، وكذلك على توجيهه بالدرجة المناسبة. وتتميز المقالات المتخصصة بطابع تثقيفى يعمل على زيادة معلومات القارئ وتعميق إستيعابه فى المجالات التى يمكن أن يحتاجها فى مجال متخصص، مثل مجال الفن.

أما فن كتابة النقد الفنى فيقصد به أن يصل النقد إلى القراء، ويشترط إستخدام أداة التعبير وكتابته، بالإضافة إلى فن استيعاب النقد الفنى ذاته، وكتابته فى قوالب إعلامية، بحيث يجد الفن فى النقد ما يزيد جماله ووضوحه. وتصبح عملية التعبير الإعلامى للفن خطوة أساسية تساهم فى إكتمال العمل الفنى وتأثيره

الجماهيرى. ومهمة الناقد أن يصدر أحكامه، ويقدم معلومات عن الموضوع الـــذى يتناوله النقد، ويقارن العمل الفنى بالأعمال الأخرى مـــن نفـــس النـــوع، ويحـــاول أن يظهر الدوافع الثقافية.

ويحاول الناقد الفنى فى كتاباته الكشف عن النواحـــى غـــير الظـــاهرة فـــى العمل الفنى للجمهور، فيحدد نوعية العمل، ومقارنة العمـــل بغـــيره، مـــن أجـــل الكشف عن التماثل أو التناقض، ولا يلزم الخوض فى ســـرد القضايـــا التاريخيـــة والفلسفية النظرية المتعلقة بالعمل فى حالة الكتابات الصحفية فى النقد الفنى.

ويقوم الناقد الفنى بتحليل النماذج الفنية ويقـــوم بتقييـــم الأعمـــال بوضـــوح فى تفسير بعض الرموز والأشكال والعلاقات والتقنيات، ويخـــاطب النقـــد الفنـــى جماهير متباينة الثقافات. ويعمل النقاد على تطوير مستوى ثقافة الجمهور وتذوقـــه، وذلك أن الكتابة النقدية تزيد من جمال الإحساس بالعمل الفنى، بما تحدده من معـــانٍ دقيقة واحساسات متميزة. ويلزم لعملية نقد الكتب الفنية أن تشتمل على لغة ســـهلة وأن تحتوى على مفردات لغوية واضحة. وذلك أن كل كتاب يســـتمد قيمتـــه مـــن مدى قدرته على أن يثير إهتمام القارئ العادى، كما أنه يصبـــح مصـــدراً للـــتزود بالمعلومات والمعارف، وللتزود بالمتعة. ويمكن للنقد الفنى أن يصبح العقل المفســـر والعين الكاشفة عن المواهب الواعدة، بل والوجدان الـــذى يصـــل بيـــن مشـــاعر المتذوقين حول كل معنى جميل ويستحق التقديـــر. والنـــاقد يفســـر أعمـــال الفـــن ويحللها ويعلل مضامينها، استناداً إلى معايير معينة، تكشـــف عـــن قيمـــة العمـــل، وتكشف عن فكرته، وعن دلالته التعبيرية الكامنة فى بنيته الشكلية.

ولما كان النشاط الفنى الإبداعى تتبعه التركيبات الشكلية المعقدة، وعمليات تعميق مجال الأساليب التقنية التى سبق طرقها، مما تظهر معه أعمال الفن المستحدثة، غير مألوفة، فيمكن مع تفسير الناقد الواعى المساهمة فى توضيح قيمة العمل الفنى والتركيب الرمزى لصورته، ويصبح للنقد الفنى فى هذه الحالة دوراً مفيداً فى عملية التذوق، بل وفى استيعاب مغزى الفن والحكم عليه.

ويتوقف مستوى عمق التجربة النقدية على المستوى المعرفى للناقد، ومعرفته بنوع الفن الذى يتعامل معه، وكذلك على نمو تفكيره الإبداعى، وعلى نضج إحساسه بالجمال. وكل اتجاه نقدى من الإتجاهات المختلفة، يستند إلى طريقة معينة فى النقد، ويتوقف تقييم الفن على مستوى ذوق الناقد مثلما يتوقف على مدى تفهمه لمعنى القيمة الفنية، أو لمعنى كلمة « فنى » على وجه العموم.

والواقع أن فى كل فن تكمن معاييره، وعملية النقد مشحونة بالقيم، بل وأن تقدير أى عمل فنى يعتبر دعوة للآخرين كى يستمتعوا به مثلما استمتع به من عبر عن تقديره، الذى هو جوهر عملية النقد. والنقد أحياناً يكون مرشداً للسلوك الذى ينبغى أن يتبعه المتذوق فى تناوله للعمل الفنى بناء على توجيهات الناقد. وقد تكون فائدة ذلك هو زيادة الشعور بالقيمة الجمالية فى عملية التذوق وتعميق إدراكه لها.

لقد أصبح الاهتمام بدور الناقد الفنى فى العصر الحديث، جزءاً لا يتجزأ عن رؤية المشاهد لأعمال الفن. والفن مثل أى مجال ثقافى آخر ظاهرة اجتماعية، فيها النواحى الفكرية والتقنية والجمالية. ومن يتناول الفن بالكتابة، سواء

من المؤرخين أو الخبراء أو من النقاد، يجد نفسه أحياناً هدفاً للهجوم عليه من جانب الفنانين أنفسهم، أو من المؤسسات الثقافية، أو من قوى السوق المتمثلة في التجار والهيئات الاستشارية. ولما كان النقد الفني يصب اهتمامه بالبحث في الفن عن القيم، فقد وجّه « هتلر » في كلمته عند افتتاح معرض الفن الألماني في ميونخ، نقده للنقاد الذين في رأيه " اشتطوا في نزعاتهم وبدعهم وغموضهم المحير للجمهور، عندما انجرفوا وراء إبداع الفنانين الحديثين. وانتقد لغة نقاد الفن، وإستخدامهم التعبيرات الغامضة في رأيه، مثل « التجربة الباطنية » و « إرادة الفعالية » و « التقمص الوجداني ». وقد أيد هذا الرأى نقاد من المذهب الاجتماعى، إذ استنكروا كذلك الأسلوب الغامض، الذى يرون أنه ساد النقد الفني في العصر الحديث، وطالب أصحاب هذا الإتجاه بنوع من النقد واضح، وكذلك بنقد بسيط يفهمه المشاهد دون جهد. وقد اتهم أصحاب الإتجاه الآخر مثل هذه الآراء بأنها تدعو إلى إقصاء معايير الجودة من مجال النقد، وهكذا يمكن للناقد كمثقف ومفسر للفن أن يصبح له دور فعال في مجال نشر الثقافة، والنقاد عادة يوجهون كتاباتهم النقدية للفئات الاجتماعية المهيأة لتقبل الفن على أنه عمل جميل. ومنذ ظهور الحركات الفنية الحديثة، مع الإنطباعية والتعبيرية والتكعيبية، أصبح بالنسبة للأنظمة التى تسعى إلى السيطرة على أكبر قدر من نواحي الحياة الثقافية، مسألة حرية التعبير المتأصلة في هذه المذاهب، من الأمور التي لها خطورتها، وطالبوا بأن تندمج كل مظاهر التعبير الثقافي في نتاج جماهيرى متجانس، بل وموحد.

هكذا يبدو أن عملية النقد الفني ليست مجرد تسجيل مواعيد افتتاح قاعات العرض، أو إحصاء عدد اللوحات المعروضة بها، أو سرد حكاية أو طرفة

صادفت عملية العرض. أنها عملية ينبغـــى أن لا يمارســـها إلا مـــن تعمـــق فـــى دراسة قضايا الفن الحقيقية، فالناقد الحقيقى يدرك ماهية الفن والنشـــاط الإبداعـــى ويستوعب الإتجاهات النقدية ومدارسها المختلفـــة وأســـس بنـــاء العمـــل الفنـــى، ويتمرس دائماً على قراءة أعمال الفن بإطلاعه على كـــل جديـــد، وبمعرفتـــه لمـــا قدمته حضارات الأقدمين من منجزات فنية أصيلة.

وعلى الناقد أن يستند إلى مجموعة من المعـــايير أو المبـــادئ التـــى تحـــدد اختصاص الفن، وجوهر العملية الإبداعية. ولو أنه لا يمكن تشبيه المعيـــار الفنـــى بأداة القياس المحددة للأشياء .. طولها، أو وزنها، أو حجمها، فليس للفـــن قواعـــد ذات صيغ أو فرضيات، مثل تلك التى هى من خصـــائص العلـــم والتكنولوجيـــا، لأن مجال الإبداع الفنى أو التذوق هو الوجـــدان، وليـــس المنطـــق والإســـتدلال. والناقد إذا أراد أن يحيا حياة الموضوع الفنـــى فلابـــد لـــه مـــن أن يُقبـــل علـــى العمل الفنى بشروطه الخاصة، ويتخلى عن أى تحد له، وأن يدرك العمـــل ككـــل، على الأقل قبل أن يشرع فى عملية النقد، وأن يبدأ فى عملية التقدير، حينئذ يحـــق له البحث فى عناصر العمل فرادى وأن يتبع طريقته فى التحليل.

ودور الناقد كمفسر وشارح للجديد من الأشكال الفنية التـــى قـــد يســـتعصى على المشاهد فهمها من مذاهب الفن فى القرن العشرين، يعد وسيطاً فـــى العمليـــة الإبداعية وهو دور يختلف عن دور الناقد فى العصور السابقة، الذى كان يقوم بـــه المؤرخون وعلماء الجمال. وكان دور الناقد هو تفسير إنتاج الفن، ولم يكـــن النقـــد يوجه لجمهور المشاهدين فقط بل يوّجه أيضاً إلى الفنانين، كمـــا أن جوهـــر الفـــن

يتردد صداه من فنان إلى آخر، ومن نتاج فنى إلى نتاج فنى آخر، ومن حركة فنية إلى أخرى فى مختلف جوانب الحضارة.

وقد صاحب التوسع فى عدد كتاب النقد الفنى فى القرن التاسع عشر مع الإنحسار النسبى لظاهرة رعاة الفنانين، ومع إحياء المؤسسات الأكاديمية التقليدية، وزيادة عدد الفنانين الناشئين، وأن تضاعفت الأدوار الاجتماعية المتعلقة بالفن وانضم إلى عالم الفن أناس ينتمون أصلاً إلى مجالات اجتماعية خارجة عن نطاق الفن. ومن هنا ظهر كتاب متخصصون مهمتهم الترويج للفن الذى نشأ خارج المؤسسات الأكاديمية فى أوروبا، وشرح أعمال الفنانين الذين رفضتهم وسائل الأكاديمية، إذ احتاجت الحركات الفنية الحديثة إلى توفير شروح للجمهور، وقد قاموا بتوضيح مقاصد الحركات الفنية للجمهور المتزايد، من أجل المساهمة على تفهم ما احتوت عليه هذه الحركات من ابتكارات تعبيرية تشكيلية.

وقد تناول الكتابة فى الفن أحياناً أدباء تخصصوا فى مثل هذه الكتابات أمثال " **بودلير** " و " **أميل زولا** " و " **فيلكس فينو** ". ولم يقتصروا على الموضوعات المتعلقة بالفن فقط، بل تعرضوا للأمور العملية الحياتية، والعروض الدرامية، والمسرحية، وكانت لهم علاقات وثيقة بالفنانين التشكيليين وبالموسيقيين، يدافعون عنهم ويروجون لأعمالهم الفنية. وكان تعاون هؤلاء الأدباء وثيقاً بالذات مع الفنانين ورعاة الفن، ولم تقف مساهمة النقاد عند حد مناصرة الفنانين، إنما شملت كذلك ترويج الأعمال الفنية.

وأصبح الجمهور يعتمد كثيراً على استنباطات النقاد فى عمليـــة اســتيعابهم لمحتوى أعمال الفن وتميزاتها الجمالية. لأن المشاهد العادى أصبح يعتمـــد علـــى المتخصص فى فهم الأعمال " التجريدية " و " السريالية " و " التكعيبيـــة "، علـــى المستوى الفلسفى، أو الوجدانى، أو التقنى، وتبعاً لثقافة ومستويات المشاهد تختلـــف درجة الاستيعاب باختلاف ثقافة الفنان ذاته، وباختلاف هدف العمل الفنى، جماليـــاً كان أم تجريبياً أم مجرد متعة.

إن الإفتقار إلى معايير وتصنيفات فكرية وتعبيرية لشرح الحركـــات الفنيـــة واستيعابها، قد دعى إلى ضرورة مساهمة النقاد الذين بحثوا عـــن أدوات وصـــف وتفهم لمثل هذه الأعمال الفنية، وقد قام كتاب الفن بدورهم الحاســـم فـــى إكســـاب الأساليب الفنية الجديدة شرعيتها الفنية وشجعت الجمهور على تقبل هذه الأساليب.

وقد ارتبط النقاد والفنانون ببعضهم البعض باعتبارهم أصدقاء، وأعضاء فـــى دوائر الفن. وقد تولى النقاد أحياناً صياغة بيانات عن الأعمـــال الفنيـــة وتحريـــر عروض لها، وما كان فى استطاعة التكعيبيين أبداً أن يحدثوا ما أحدثوه مـــن أثـــر دون كتابات " **أبولينـــير** " و " **مـــاكس جـــاكوب** ". ولا للســـرياليين أن يشـــتهروا من غير " **اندرية بريتون** "، كما أن " **روجر فراى** " الذى هو صاحب التسمية " مـــا بعد الانطباعية " كان نموذجاً لإرتباط الناقد بالفنانين حيث كان مفسراً لفنـــهم. لقـــد تمكن " **فراى** " أن يقيم معرضاً فى إنجلترا لمتبعى مذهب ما بعد الانطباعيـــة مـــن الفنانين، وأن يصدر مجلتهم التى اكتسبت نفوذاً كبيراً.

إن الكتاب الذى ألفه " **كيلف بيل** " المنتمى إلى جماعة " **فـــراى** " كـــان لـــه تأثيره فى تنمية ثقافة الفن لدى العديدين، مما يوضح أهمية العروض النقديـــة فـــى مجال إيصال المعلومات من إبداعات الفنانين الناشئين، وتُعتبر العـــروض النقديـــة للأعمال الفنية ذات تأثير يفوق بفاعليته وتأثيره، أى وسيلة إعلامية. إذا مـــا تمـــيز بأسلوب مثير للإهتمام وممتع، غير أن مضمون وعمق الكتابات النقدية يختلف مـــن وسيلة إلى أخرى من وسائل النشر، فالجرائد تحتوى فى الغـــالب علـــى مقتطفـــات سريعة وموجزة إلى حد ما، فى حين تشتمل المجلات المتخصصة علـــى مقـــالات تحتوى على دراسات للحركات والإتجاهات، أو كتابات حول فنـــانين مشـــهورين. وهناك مقالات لمؤرخين للفن أحياناً أو منظرين له، ممن يعملون بـــالتدريس فـــى الجامعات وكليات الفنون وبالمتاحف، وأغلبهم فنانون، أو كانوا كذلـــك فـــى فـــترة سابقة من حياتهم.

ويكتب النقاد فى الجرائد والمجـــلات والدوريـــات الأكاديميـــة، ويظـــهروا فى برامج التليفزيون ووسائل إعلام أخرى. وقد أدى النقاد دوراً مهماً فى تعريـــف الجماهير بأشكال الفنون الجديدة، عندما استطاعوا أن يستنبطوا القواعـــد الجماليـــة والفنية الخاصة بالمبتكرات التكنولوجية فى مجال الفـــن، وأن يضعـــوا إرشـــادات يهتدى بها المشاهدون المفتقدون لمعـــايير الحكـــم، للتمـــهيد لإبتكـــارات جديـــدة، ويتطلب الأمر الكشف عن أساليبهم فى التحليل الفنى، وتوضيـــح المعـــايير التـــى تستندون إليها فى إصدار أحكامهم فيمـــا يكتبـــون. وأن يحرصـــوا علـــى كســـب ثقة الجمهور، عندما يوازنون بين مقتضيات آداب المهنة وبيـــن حريـــة التعبـــير، والتخلى عن الانحياز الشخصى فى النقد على قدر المستطاع. ورغم أن قدراً كبـــيراً من موضوعات النقد الفنى يستند إلى التذوق الشخصى، إلا أن الاجتهاد فى التقييـــم،

وإصدار الأحكام التى توضح الجوانب الفكرية والرمزية فى العمل، يعد أسلوباً أكثر موضوعية. وبذلك يحدث التقارب بين الفنانين ونوع من الجمهور الذى هو فى حاجة ماسة إليه.

العلوم والمعرفة الفنية فى النقد

تتطلب دراسة الفن شمولية كاملة لكل تفرعاته كوحدة شاملة لجوانبه الرئيسية والمتعددة، ومن هنا لا يصبح موضوع المعرفة الفنية مختلف عن موضوع المعرفة الطبيعية. وخصوصية الفن كموضوع للبحث العلمى، مرتبطة بالطبيعة الروحية والعملية للفن، التى تتصف بالتعقيد، واشتراطه الإستيعاب الكامل لكل جوانبه وتفرعاته. والذى يجمع بين المعرفة الطبيعية والمعرفة الفنية هو تداخل الاهتمامات بينهما، حيث اهتمام المعرفة الطبيعية بالتأثير فى شخصية الإنسان مادياً بشكل مباشر، وكذلك اهتمام الفن بالمعرفة الضرورية للمجتمع من أجل تكامل شخصية الفرد.

أما الطبيعة الخاصة للفن، فهى تُعد المسألة الرئيسية فى علم الجمال ***Aesthetic***، وبدون فهم هذه الطبيعة، يصعب استخدام أى أسلوب من أساليب المعرفة الفنية بطريقة فعالة. وإن أى دراسة للفن لابد وأن تنظر إليه، ليس كوجود خالص، وإنما يخضع لوجود الإنسان والمجتمع البشرى.

إن الإنسان يؤثر فى الطبيعة مادياً بالعلم والتكنولوجيا، ويحتاج إلى تقويم الفعل الموجه نحو تغييرها من خلال نشاط روحى معين. وضرورة الفن كنشاط

اجتماعى تتضح فى كونه يخدم الواقع العملى ويغنيه، ويعيد بناء الإنسان كذات وشخصية. ومن الممكن تعلم المعرفة الحرفية واكتسابها بواسطة التجربة والممارسة، غير أن التجربة التى لا تمارس من خلال قلب ووجدان الإنسان، لا تصبح جزءاً من ذاته، إذ أن بناء الذات يتحقق فى الحياة ذاتها، وأثناء حدوث العلاقة المتبادلة بين الإنسان والآخرين، ولو أن إمكانات كل إنسان فى التأثير فى الحياة محدودة، أما الفن فإنه يلغى التحديد، حيث يسمح للإنسان بامتلاك تجربة الكثيرين، وتجربة أجيال عديدة ليس ظاهرياً، وإنما بعمق وجوهرية. فبوسع الفن أن يشد المشاهدين وكأنهم فى خضم الأحداث اليومية الفعلية، ويجعلهم كمشاركين مباشرة لكثير من قضايا الحياة، ويجربون الكثير من الحالات الشعورية. وهكذا يوسع الفن التجربة الحياتية ويعايش الإنسان أعمال الفن، ويتأمل فيها الإنعكاسات الروحية للفنان، حيث تلتقى فى العمل الفنى اللحظات التقنية مع الإتجاهات النظرية.

أما المعرفة الفنية فتفتقد قوتها إذا لم يكن الفن يعبر عن إدراك الإنسان للواقع وتقويمه له، ولكى يصبح الفنان مؤثراً فى جمهوره، يعمل على التفهم وتقويم تأثير إنتاجه الفنى، أما الإنتاج الفنى ذاته فهو من الناحية الأخرى يوجه قيمته المعرفية والتقويمية.

ويرى " **ف. ك. بيلينسكى** " أن المهمة الأولى للناقد هى تفسير فكرة العمل الفنى، التى لا تتصف بالجمود، وإنما بالحيوية والشمولية، فتسمح للعديد من الناس أن يعثروا فى العمل الفنى على ما تعرفوا عليه سابقاً، وأحسوه بشكل مبهم أو غامض، وفكروا فيه، غير أنهم لم يتمكنوا من أن يعطوا تصوراً واضحاً عنه،

أو لم يستطيعوا أن يجدوا ما يعبروا به عنه. والفنان وحده استطاع أن يعـــبر فـــى لوحته وتمثاله ومقطوعته الموسيقية أو الشعرية، عما لم يســـتطع النـــاس التعبـــير عنه. أما العمل الفنى الذى لا يتعرف فيه الناس على شئ، أو كل مـــا فيـــه ملـــك للفنان فحسب، فهو لا يستحق أى انتباه.

والناقد يركز انتباهه على الجوانب المثيرة للمشاعر والتفكـــير فـــى العمـــل الفنى، يشرحها ويقومها، ويتوقف نجاح أعمال النقد على قدرة الناقد فـــى التوصـــل إلى وجهة نظر المشاهد نفسه، ووجهة نظر المتذوق لأعمال الفن الذى كان واقعـــاً تحت التأثير المباشر للفن. ويكمن عمل الناقد فى تحليل تأثير العمل الفنى بفاعليتـــه فى الجمهور، ويفسر سبب عدم تحقيق ذلك.

وقد كتب " **فان جوخ** " إلى أخيه " **ثيو** " يقول: "هنـــاك شـــئ فـــى الرســـم لا أستطيع أن أشرحه لك، غير أن تلك الروعة لها تأثير عميـــق فـــى نفســـى، إذ عندما تمتزج فى الألوان إيقاعات وتباينات خفية تؤثر فى، ولا أجد لفظاً يعبر عـــن نوع هذا التأثير". وهنا يظهر دور ناقد الفن الـــذى يـــدرس إمكانـــات اللـــون فـــى توصيل مشاعر الفنان للمشاهد، إذ عندما تتجاور الألوان بعضها مع بعض، يظـــهر تأثيرها فى المشاهد من خلال تصارعها أو توافقها، ولو أن التـــأثير يختلـــف مـــن مشاهد وآخر، وهذا هو أحد أهم مبادئ الفن. ويتوقف المعنى المؤثر فى شـــخصية المشاهد على التجربة الخاصة لكل فرد، ولكن إذا كان الأمـــر كذلـــك، أى النظـــر إلي التجربة الفنية على أنها ذاتية، فإلى أى أساس يستند الناقد فى تقويمـــه، حتـــى لا تنحصر تجربته فى ذاته؟!.

إن معايشة الناقد للفن كمتذوق، لا تكفى، ومهما كان الناقد متـــأملاً ومتـــأثراً بعالم الفن لا يمتلك الحق فى أخذ مكانه كناقد للفن. فالناقد يـــدرس الإنتـــاج الفنـــى من كل نواحيه، وكل إبداع الفنان وتاريخه وعلاقاته بأعمال الفن الأخرى. ويعتمـــد الناقد على التعميمات النظرية للفن التى ترجع إلى مختلـــف العصـــور ومختلـــف ألوان الفن. وقد تعرّض علم الجمال لمسائل جادة كثيرة فى طريق البحث العلمـــى واستعمالاته الفعالة فى دراسة الفن، كما وأن استخدام الوســـائل العلميـــة الحديثـــة يساهم فى تطور المعرفة الفنية وطرقها وأفكارها بشكل إبداعى. وبالاســـتناد إلـــى التحليل لمعطيات الموضوع يتمكن الناقد من الوقوف على الجديد فى العمل الفنـــى، ذلك كله بالإضافة إلى استعمال الأسلوب الفنى والمجازى من أجل الارتقـــاء إلـــى المستوى الجمالى والفنى للعمل. وإن ملكة ناقد الفن قريبة إلـــى ملكـــة الفنـــان، إذ أنه إضافة إلى كونه يمتلك القدرة على المناقشة بوعى ومنطق تجريـــدى كبـــاحث معرفى، يستخدم الفهم الرمزى والوجدانى الذى هو صفة الفنان، مما يســـاهم فـــى تقبل أعمال الفن تقبلاً فعالاً وإبداعياً.

مساهمة بيانات الفنانين

لقد عمل الفنانون الحديثون منذ أوائل القرن العشرين علـــى توســـيع مجـــال تنمية المعرفة الفنية لدى الجمهور، وتدعيم رؤيتهم الفنية والكشف عـــن أبعادهـــا الفكرية والتقنية، وذلك من خلال بياناتهم ***Manifesto*** ومحاضراتهم. ومن هـــؤلاء الفنانين جماعة البنائيين، وأهمهم **"نعوم جابو"** (١٨٩٠-١٩٧٧) و**"انطوان بفزنـــر"** (١٨٨٦-١٩٦٣) اللـــذان قامـــا بنشـــر بيانـــهما بعنـــوان " البيـــان الواقعـــى " ***Realistic Manifesto*** سنة ١٩٢٠، الذى ينادى "باستبعاد كل ما هـــو عـــارض

وظاهرى، وصولاً إلى إيقاع القوى الدائمة" لقد كان حدثاً كبيراً، وقد عُلق هذا البيان على جدران المنازل فى موسكو، وقد تجمع حوله الكثيرون على أنه أوامر، محاولين قراءته. وكان واضحاً فى أفكاره، ومبسطاً، مما ساهم فى بقاء مثل هذه الأفكار مؤثرة لأكثر من جيلين، من بعد صدور البيان الذى أصبح ميراثاً تنهل منه الأجيال الحديثة من الفنانين، ويعملون على تطويره. وكان قد وقّع على بيان الحركة البنائية كذلك، " **فلاديمير تاتلين** " (١٨٨٥-١٩٥٣) " **وكازمير ماليفتش** " (١٨٧٨-١٩٣٥)، و" **ليسترزكى** " (١٨٩٠-١٩٤١). وقد أعقب البيان لقاءات للمثقفين لقراءة البيان وتفهمه ومناقشته، وانتقلت تلك المناقشات بين المشاهدين أثناء « معرض الهواء الطلق » ثم إلى قاعات المحاضرات.

وكان لبيان " **موهولى ناجى** " بالاشتراك مع " ألفريد كيمنى " سنة ١٩٢٢، أهمية كبيرة فى تطوير الوعى الفنى، وقد تضمن دعوة لإبداع الفن فى الزمان والمكان الحقيقيين. وقد كان البيان تحت عنوان « النظام الحيوى للقوى » وفيه وضح الفنان وجهة نظره، ورؤيته الخاصة بضرورة أن تصبح المادة حاملة للقوى، وحاملة كذلك لوحدة البناء. وقد شرح " **موهولى ناجى** " أفكاره عن البناءات الحيوية فى كتابه « الرؤية الجديدة » ***New Vision*** ، كيفية تحويل الشكل إلى قوى، والمادة إلى طاقة، وإمكانية توسيع تلك التحولات.

وسبق هذا البيان بيانات المستقبليين بإيطاليا، ومنها البيان الذى نُشِرَ فى ١١ فبراير سنة ١٩١٠ فى " تورينو " والموجه للفنانين الشبان، وأعلنوا فيه عن ثورتهم على المتاحف التقليدية واللوحات التقليدية، كتعبير عن ازدراء المعتاد، والبحث عن الفن الحديث النابض بالحياة، والذى يُعثر على عناصره فى البيئة

المحيطة. ويدعو البيان كذلك الفنان بأن يستقى إلهامه من الحياة المعاصرة، حيث كل شيء يتحرك، وكل شيء يجرى ويدور بسرعة لا تنقطع، وطالبوا الجمهور الذى اعتاد على شبه الظلمة، أن يفتح عيونه على أقصى الرؤية المتألقة للضوء والظلال. وقد وقّع على البيان " **امبرتو بوتشيونى** " *Umberto Boccioni* (١٨٨١-١٩٦٠) و " **لويجى روسولو** " *Luigi Russolo* (١٨٨٥-١٩٤٧) و " **جياكومو بالا** " *Gia Como Balla* (١٨٧١-١٩٥٨) و " **جينو سيفرينى** " (١٨٨٣-١٩٦٦) و " **كارلو كارا** ". ذلك البيان الذى ينادى بتلقائية التعبير عن جمال السرعة وبحيوية تحقيق مبدأ الحركة التى أوصت بها التجارب الحديثة للسينما، والتى كانت إنجازاً لمفهوم جمال السرعة.

أما البيان المستقبلى الذى نشره إلى العالم " **فيليبو توماسو مارينيتى** " (١٨٨٢-١٩١٦) فى ميلانو فى صحيفة الفيجارو عام ١٩٠٩ فقد أظهر ارتباطاً وثيقاً بالفنون البصرية، وفيه كتب " ستغنى الحشود الكبيرة المنهمكة بالألوان والأصوات، والأقمار الكهربائية المتقدة ". وكان مارينيتى قد نشر قصيدة عام ١٩٠٥ بعنوان " سيارة السباق " وأعلن فيها عن إعجابه بالآلة الذى فاق إعجابه بالعلاقة الرومانسية بين الحب والموت، وظهر فى القصيدة تمجيد " السرعة " على أنها تمثل نوعاً جديداً من الجمال الذى اتخذ عند " **مارينيتى** " معنى صوفياً. وفى رأى مارينيتى أن إنسان العصر الحديث بحاجة لأن يمتلك أى شيء يمكن تفسيره فى كلمتين، وأن الثورة الطباعية ستساعد على التعبير عن أفكار مختلفة بشكل تلقائى. وتعمد " **مارينيتى** " أن يتبع فى بياناته أسلوب الإغاظة والإزعاج، رغبة منه فى زعزعة الماضى فى قناعات جمهوره، وإلى تأكيد الإرادة الإنسانية ضد الجبرية وقوة العادة.

ولقد وضع " **كوربوزيه** " ***Corbusies*** و " **اوزنفا** " ***Ozenfant*** فـــى عـام ١٩١٨ بيانهما عن النقاء فى الفـــن والرؤيـــة الصفائيـــة. ونقــل " **بــول كلـــى** " ***Paul Klee*** (١٨٧٩-١٩٤٠) تجربته الفنية لجمـــــهوره عندمـــا كتــب مذكراتــه (١٩١١-١٩١٢) فذكر فيها " أريد أن أكون كما لو كنت وليـــداً جديـداً، لا أعلــم شيئاً، لا شيء مطلقاً عن أوروبا، جاهلاً الشعراء والعادات، من أجـــل أن أصبــح بدائياً تقريباً ". وكذلك " **فرانز مارك** " (١٨٨٠-١٩١٦) مـــن جماعــة " الفـــارس الأزرق " التى تكونت فى " ميونخ " كتب لزوجته فى إبريل ١٩١٠ يشـــرح لمـــاذا يصور بأسلوبه الخاص مركزاً على صور الحيوانات، وقال: " الرجـــال والنســاء والمحيطون لم يوقظوا فى أيامى احساسات الحقيقة، بينما ما آثار الحياة فى نفســـى كل المشاعر الحسنة فهى الحيوانات، بما لديها مـــن شـعور طبيعـــى مـــن أجــل الحياة ".

وسعى " **جان تنجولى** " ***Jean Tinguely*** بكتاباته إلى توضيح فكرة التـــأليف بين الفن والحياة، لإزالة الغموض بين الإبداع والحرفة. وكـــانت كتاباتـــه عنيفـــة، تشبه أعماله التى استخدم فيها النار، وكان تنجولى يبرر وجوده داخل إطار العمـــل بقوله " إننى لست فناناً تجريدياً، بل واقعياً ولكى أكون صريحــــاً فـــى تصويـــرى للمكان، لابد وأن أكون هنا بنفسى فى المكان نفسه مع العمل ".

وكتب " **ماكس بكمان** " يفسر أعماله لجمهوره (فى لنــــدن ـ يوليــو ســنة ١٩٣٨) يقول " ما أريد أن أُبينه فى عملى هو الفكرة التــــى تخفـــى نفســـها وراء ما يدعى الحقيقة، وأنا أبحث عن الجسر الذى يصل بين « المرئى والخفى » وذلـــك بالتوغل فى الفراغ بأعماقه الثلاثة، بأن أنقلها للمشاهد فى مســــتوى واحـــد علـــى

السطح المجرد للصورة، وقد أردت أن أنزع عـن أشـكال لوحـاتى خصائصـها العرضية الظاهرية. ومن المشكلات الخاصة للفنان أن يعثر على « الأنـا » التـى لها شكل واحد فحسب هو " الذى أجده فى الحيوانات والإنسان فى السـماء وفـى الجحيم".

وكان لكتابات جماعة " ***N*** " أهمية فى دراسـة المتغـيرات التـى تتطلـب البحث، مثل وضع المشاهد (المتلقى) والبيئة المحيطـة بكـل مـن العمـل الفنـى والمشاهد، والموقف النفسى، وطبيعة العملية الإدراكية وزمنها بالنسـبة للمشـاهد، ومعلوماته البصرية، مما فتح الآفاق أمام مفاهيم جديدة فى مجال الجمـال والفـن. وقد كان العمل يشبه عمل فريق من العلماء، ويوقّع عليه باسم الفريـق، وأصبـح الفن شبه معملى. وصدر بيان جماعة " ***N*** " فى بدوا ***Padua*** فـى سـنة ١٩٦٢، ويشير إلى دور الوعى الخاص بالفنان فـى مواجهـة قضيـة أو رؤيـة خاصـة وإهتمامه بتحليلها تحليلاً موضوعياً، ثم محاولة التعرف على أبعادها ومتغيراتـها، وفرض فروض لتلك المتغيرات، فكانت تلك الجماعة تبحـث مثـلاً فـى علاقـة المشاهد بالعمل الفنى، وما يصاحب هذه العلاقة من متغيرات، مثل متغـير وضـع المشاهد، ومتغير البيئة المحيطة بكل من العمل الفنى والمشاهد، ومتغـير طبيعـة العملية الإدراكية وزمنها بالنسبة للمشاهد. ورغم أن العمـل الفنـى كـان يُنجـز بواسطة فريق فإن ما كان يوحد بين ذلك الفريق هو الوعى بقضية ما من القضايـا، فيثرى كلاً منهم جانباً منها. لقد تحولت الطبيعة بالنسـبة للفنـان المعـاصر مـن المناظر الخلوية أو الطبيعية الصامتة إلى ينبوع الظواهر الطبيعيـة ذات القوانيـن الأبدية، حيث بدأ فى دراسة تلك الظواهر واستخدامها فى تحقيق التنـوع الحيـوى فى عملية الإبداع، مما خلق أبعاداً جديدة حول موضوع أو فكرة ذلك العمل.

ولقد كتب " **البرز** " عن أعماله التى تثير مشكلات ذهنية، بأنها بُنيت على أساس من الإتصال الدائم بما حولها من مؤثرات، وذكر أهمية الفن والتدريب من أجل النمو والتطور. إن الكتابة فى موضوع الفن سواء من جانب الفنان أو الناقد تمثل دائماً عاملاً مثمراً لنشر الفكر الجمالى والفنى.

وفى دليل معرض الفن الحركى الذى أقيم فى القاهرة (بالمركز الثقافى الألمانى عام ١٩٧٠) أكد أحد العارضين وهو " **فيكتور بوناتو** " على اهتمام الفنانين فى المذهب الحركى ***Kinetic Art*** بالظواهر البصرية، من انعكاسات وتشوهات وبلبلة وذبذبات، التى يصادفها الجمهور ويسجلها بمشاعره من قبل، وطالب المتفرج بأن بنظر إلى الأعمال وكأنها « فنية » فيتفحص ويدقق فى تفاصيلها حتى يحول انطباعاته إلى نظرة عميقة فى جوهر تأثير العناصر (الضوء والزمن والحركة والشكل)، وأكد الفنان كذلك فى تصريحه، على أن تقييم هذه الأعمال الفنية يتوقف على قدر نوع خاص من معاملة الجمهور.

الفنان والجمهور

ورغم أن الفن من أكثر الأنشطة الإنسانية تفرداً، فهو كذلك أشد هذه الأنشطة تعبيراً عن احتياجات الجماعة التى تشكل مجتمع الفن. ويؤكد أصحاب النظرية الاجتماعية فى الفن، على أهمية اتصال عقل الفنان بعقول من يحيطون به، وأن هناك روابط وثيقة بين الفن وغيره من الظواهر الاجتماعية والثقافية. والصفة الذاتية التى تميز أعمال الفن لا تتعارض مع اعتبار الفنان لعمله سبيلاً لتحقيق شهرته. ومهما كان الفنان منعزلاً فإن لديه رغبة فى التعبير عن مشاعره فنياً،

لأقل عدد من الجمهور. وفى الحقيقة إن العمل الفنى فى العصور القديمة، وحتى عصر النهضة لم يكن عملاً فردياً بحتاً، وإنما كان عملاً جماعياً، يشترك فى أدائه فريق. وكان للفنان معاونين بينما يقوم هو بوضع التصميمات والتخطيطات المبدئية، وبتوزيع اللمسات الأخيرة.

وقد كان نجاح فن الصور الشخصية، الذى يتبع المعيار الإنسانى يتوقف على مدى التعاطف الذى ينشأ بين الفنان والشخصية التى يقوم برسم صورة لها. أما عندما يحصر الفنان اختصاصه فى قضايا الشكل والتقنية، دون أن يربط فنه بالواقع وبمن حوله، فسوف ينذر ذلك بنشوء مشكلة بين الفنان وجمهوره. فإذا طُلب من فنان رسم صورة لشخص ما، أثناء قيامه بذلك لم يكتف بتسجيل الهيئة الشخصية المشابهة لصاحب الصورة، بل يضيف إلى العمل جانباً من انفعالاته تجاه الشخصية المصورة، وقطعاً سينشأ عن هذا التصرف إغضاب صاحب الصورة، ويصبح الفنان فى وضع اختيار بين أمرين، إما أن ينجز صورة مشابهة، يحصل بإنجازها على رضى صاحب الصورة، أو ينتج عملاً فنياً يرضى ذاته ويشبع حاجاته للجمال والفن.

أما فى الآونة الأخيرة، فقد ظهرت أفكار تتعارض مع فكرة الاستغناء عن الموضوع فى العمل الفنى. والمبدأ الجديد يؤكد على أن مجال العمل الفنى هو جمال صورة خيالية كان لها وجود مسبق لفعل التعبير عنها، وإن افتقار أى عمل فنى إلى الموضوع يؤدى إلى ضحالته، إذ أن لغة الفن تفتقد فعالية تأثيرها بالمبالغة فى التجريد.

والفنان الذى يشعر بضرورة توصيل تجربته إلى الآخرين، يبحث دائماً عن سبيل لتحقيق ذلك من خلال لوحاته أو تماثيله، أو شعره، ويبذل الفنان قصارى جهده من أجل الإتصال بجمهور ما، ليس لأنه يشك فى عدم اكتمال تجربته الفنية فقط، وإنما من أجل أسباب أخرى، منها مشاركة الآخرين تجربته التى يراها ذات قيمة، أو حاجته إلى الكسب المادى.

والكاتب " **تولستوى** " ***Tolstoy*** **(١٦٠٨-١٦٤٧)** هو الذى عُرف الفن بأنه "نشاط إنسانى يعبر الفنان من خلاله عن خبرة عاطفية تنتقل إلى الآخرين شعورياً باستخدام الإشارات". وبذلك يشترط أن يتم انتقال الخبرة من الفنان إلى الجمهور، على اعتبار أن الفن أداة اتصال بين الناس، لنقل الخبرات العاطفية، ويُنشئ نوعاً من التناغم الوجدانى بينهم. فإن الفنان عندما يستحضر شعورياً ما اختبره، ثم يجسده بواسطة الحركة أو الخط أو اللون أو الشكل، فذلك يسمح للشعور، بأن ينتقل إلى خبرات أخرى، وإذا نجح الفنان فى نقل هذا الشعور إلى الآخرين بطريقة تعيد توليده فى نفس المشاهد باستخدام رموزه الخاصة، يكون قد أنجز عملاً فنياً أصيلاً، لأن الفن الصادق من وجهة نظر " **تولستوى** " هو الذى يستطيع أن يُزيل الحواجز التى تحول دون تواصل الفنان بجمهوره، بل يعمل على توحيدهما.

هكذا ينقل الفن المشاعر التى عايشها الفنان بوعى، بواسطة رموز ظاهرة إلى الآخرين، من أجل أن يجعل الآخرين يشعرون بها مثلما شعر بها هو. وعندما يشعر الفنان بأن لديه شئ ما يحتاج إلى أن يفصح عنه، فسوف لا يرغب فقط فى

التعبير عنه علنياً، بل سيشعر كذلك بحاجته إلى المجاهرة به أمام جمــهور معيــن. والحقيقة أن أعمال الفن توجد من أجل أن تحب أكثر من أن تُبحث.

والفنانون لا يبدعون من أجل استمتاعهم الشخصي فحسب، وإنمــا يسـعون إلى أن تحظى أعمالهم بقبول الآخرين، وذلك ما يجعل الفنان يمارس عملــه الفنــى بدافعية، وسوف لا يتحقق لعمله الفنى الاكتمال إلا مع عثوره على جمهور يتذوقــه. ورغم خصوصية الإبداع الفنى ورغبة الفنان فى ممارسة الفن فى عزلة، ورفضــه الكشف عن عمله قبل الإنتهاء منه، فمع كل ذلك نجد لديه قناعة بضرورة حــدوث ميلاد ناجح لعمله فى حالة إتمامه، فيسعى فى الحصول على مشــاركة الجمــهور، ويمكن حل هذا التناقض بالتوصل إلى فهم لما يقصده الفنان بالجمهور.

المشاركة بين الفنانين

تشهد أعمال الفن الشهيرة على مبدأ المشاركة بين الفنــانين، وعــادة يبــدأ الفنانون حياتهم بتقليد أعمال الأساتذة العظام، والذين يعتبرونــهم مثلــهم الأعلــى. فاعتاد المصور الإنجليزى " **تيرنر** " ***Turner*** (١٧٧٥-١٨٥١) اقتباس تكوينــات رسومه من لوحات " **كلود لــوران** " ***Claude Lorrain*** (١٦٠٠-١٦٨٢) وكــان المصور الأسبانى " **الجريكو**" ***El Greco*** يحاكى أعمال " **تنتوريتــو** " ***Tintorreto*** (١٥١٨-١٥٩٤). وقد تأثر الانطباعيون بــ " **ادوارد مانيــه** " ***Eduard Manet*** (١٨٣٢-١٨٨٣) بالنقل عنه. أما النقل أو محاكاة أسلوب الفنان لغيره مــن كبــار الفنانين فى بداية حياته، فهو نوع من المشاركة فى الفن، وكل حياة فنية إنما تبــدأ بمشاركة فى عالم الفن، أما رغبة الفنان فى تحقيق تفرده، والتوصل إلــى التمــيز،

فيمكن أن يتحقق إذا ما قام بتجديد بريق فكرة عادية. والمقطوعات التى ألفها الموسيقار الروسى " **موسورسكى** " رغم تفردها المتميز، فهى تشهد على اعتماده على اقتباسات عديدة، حصل عليها من موسيقى " **دى بوسى** ". وكذلك قلد " **إدجار ديجا** " ***Edgar Degas*** فن المصور اليابانى " **هوكاساى** " (١٧٦٠-١٨٤٩) غير أنه استطاع أن يرتقى بعملية النقل إلى مستوى الحركة الانطباعية، عندما عثر على صلة لها فى الرسوم اليابانية، وقد أضاف إلى أعماله أفكاره الخاصة التى نبعت من ذاته. وهكذا يكشف لنا تاريخ الفن عن حدوث عملية المشاركة بين الفنانين باستمرار، ومن خلالها يغذى فنان عمله بعمل فنان آخر.

ومن المؤكد أنه لا توجد تجربة فنية فردية تماماً، بل هناك طبيعة اجتماعية لظاهرة الفن، إذ أن الفنان يؤدى عمله من خلال كل الفنانين الذين تأثر بهم، أو بمعنى آخر شاركوه فى عملية الخلق الفنى، ويظل هذا الخلق الفنى غير مكتمل، إلى أن تأتى مشاركة جمهور المتذوقين له. وهنا يشعر الفنان بضرورة التخلص من النظرة الملكية الفردية، من أجل أن يستطيع تدعيم عمله الفنى، لأنه عندما يصبح الفنان حراً فى النهل من كل ما يصادفه، فذلك ضماناً لإثراء قيمة عمله. إنه يأخذ مما يعجبه فى فنون الآخرين ويزيد عليه. وعلى الجمهور أن يقدر ما فى أعمال الفن من تميز بخصائص حيوية، تقبل المشاركة فى عملية الخلق الفنى، وفى هذه الحالة، سيحاول الإطلاع على أفكار وغايات الفنانين، حينما يشعر بأنه قد أصبح عضواً فى جماعة الفنان، وله دور مؤثر فى تحقيق جانب من نجاحه، كشريك فى عملية الإبداع.

ويستفيد الفنان من الجمهور المشارك له فى عملية الإبداع. وعندما يركز الفنان على إثارة اهتمام المتذوق بالخصائص التقنية، دون إعطاء فرصة لأن يتخذ الموضوع دوره الذى يليق به، فسوف لا يكون هناك نفع لانتشار المتاحف والمعارض والمجلات الفنية ووسائل الإعلام الأخرى، فى التوصل إلى مستوى المشاركة الحقيقية فى عملية الخلق، والتى بدونها لا يكتمل العمل الفنى، ويفقد الفنان الصلة التى تربطه بجمهوره.

والمهم فى الجمهور ليس كثرة عدده، ولكن يكفى للفنان عدد من الأشخاص يقدرون قيمة فنه، ويشجعونه ويدفعونه للسير قدماً. وهناك فنانون عظماء لم يكن لديهم إلا قلة من الأصدقاء وعدد محدود من المشاهدين لأعمالهم. ومع ذلك فقد واصلوا إبداعاتهم، بفضل مساندة هؤلاء لهم معنوياً. وعادة تجتذب الأقلية المتفاعلة من الجمهور، والتى تمثل النواة الأساسية لأعضاء جدد من جماعة المشاهدين الثانوية، وهم الأكثر عدداً، والذين لهم علاقة بالفن أقل مباشرة، وأقل استمرارية. وباستطاعة هذه المجموعة أيضاً أن تؤثر فى عدد كبير من الجمهور العام، من أصحاب المقولة الشائعة " لا أعرف شيئاً عن الفن "، غير أن الطريق إلى المعرفة مفتوح، ويدعو أى شخص يتمتع بعقلية متفتحة، وله قدرة على استيعاب الخبرات الجديدة، ومع نمو فهمنا نجد أنفسنا نتقبل عدداً من الأشياء ونعجب به أكثر مما كنا نتوقعه فى بداية الطريق. والأمر يتوقف على توفر قدر من الشجاعة. وعندما ندرك أن معنى العمل الفنى يعد اختياراً شخصياً، ففى هذه الحالة سوف، ينضم الجمهور العادى إلى الأقلية الإيجابية، التى تشارك مباشرة فى تشكيل اتجاه الفن فى وقتنا الحالى. حينئذ يصبح بوسع المشاهد أن يصرح بما يحبه.

وهناك بعض الخصائص التى أصبحت تميز المشاهد فى العصـــر الحديـــث، فهو يتصف بطـــابع نقـــدى ***Critical*** أو تحولـــى ***Fickle*** أو تقبلـــى ***Receptive*** أو متعصب ***Enthusiastic*** ، وكذلك غير ملتزم، وحر فى أن يتقبـــل أو يرفـــض. ولذلك فإن أى عمل فنى يعرض عليه، يبدو كما لو كان موضوعاً " فوق السحاب "، إذ لا يمكن التكهن سلفاً بالكيفية التى سوف يتقبل بها هذا العمل، ومـــن هنـــا ينشـــأ التوتر والانفعال بين الفنان والمشاهد، اللذين يشكلان علاقة تختلـــف كثـــيراً عـــن العلاقة بين الصانع الحرفى والعميل، غير أن الفنانين الذين يدركون أهميـــة تقبـــل المتذوقين لعملهم، يدربون أنفسهم على تلقى الفشل بدون الشعور باليـــأس، وعلـــى مواجهة مشكلات العرض رغم الحملات المعادية. وهـــم قطعـــاً يفـــهمون حقيقـــة أن التجربة الفنية الأصلية تتضمن غالباً عنصراً، يدفع إلى الإغراء برفضها.

والفنان الذى يشعر بأنه فى استطاعة عمله الفنى أن يتغلـــب علـــى ممانعـــة الجمهور، يمكنه أن يمر بأحاسيس مختلفة، بين التوتر أو التردد أحياناً، وبـــالتحدى أحياناً أخرى، فليس هناك ما يؤكد له أن ما عرضه على الجمـــهور يمثـــل إبداعـــاً حقيقياً.

وكلما كان العمل الفنى أكثر طموحاً وأكثر أصالة يصبـــح الفنـــان عرضـــة للتوتر، وعندما يحقق الفنان نجاحاً فى التأثير على المشاهد وضمان استجابته، مـــن خلال عمله الفنى الذى يمثل بالنسبة له وثبة خيالية سيشعر بالغبطة. ولا يجـــوز أن يكتفى الفنان بالإعتقاد فى كونه الأقدر على الحكم بقيمة عملـــه. ولا يبـــالى بـــرأى الآخرين، إذ قد يتسبب عدم الإهتمام بآراء الآخرين عن تجاهلهم له. والأفضـــل أن يواجه الجمهور بجرأة وشجاعة، من أجل أن يُعرض عليه ما توصـــل إليـــه مـــن

إنجازات، ويحاول أن يتعرف على صدى حكمه بقيمة عمله من خلال دراسة تأثير العمل الفنى على المشاهدين، وإلا فسوف يظل فى حيرة من أمر تجربته الفنية التى استمتع بها وجسدها فى شكل فنى، وهذا ما جعل الفنانين ينظرون إلى جمهورهم على اعتبار أنهم شركاء لهم فى الحكم على مدى أصالة عملهم الفنى. بل أن العمل الفنى فى حد ذاته يشتمل على دعوة من الفنان لجمهوره من أجل المشاركة معه فى الإستمتاع به. فليس مهمة المشاهد تقبلية فحسب، وإنما مهمته كذلك فى إعادة تمثيل العمل الفنى، ومن هنا تتحدد مهمة المشاهد.

وعندما ينجز الفنان عمله تأتى الحاجة إلى نشر ذلك العمل. وتنشأ هذه الحاجة منذ بداية النشاط الإبداعى وأثنائه، وليس فقط بعد الإنتهاء منه، إذ يشعر الفنان دائماً بحضور المتذوق، على اعتبار أنه يمثل جانباً أساسياً فى عمله، ولا يتعارض دور المشاهد هنا مع تحقيق الأهداف الجمالية فى العمل، بل هو على العكس من ذلك، يؤدى دوراً جمالياً ويساهم فى تحديد التعبير. ويشعر الفنان أحياناً بأن حياته الحقيقية تتسع بقدر ما يتسع جمهور المعجبين، بل أن وجوده مرتبط بفنه وبجمهوره. وعادة يبذل الفنان قصارى جهده للإتصال بجمهور ما، على اعتبار أن الجمهور هو المروج للتجربة الجمالية، وهو الذى يشهد على أن ما يعرضه الفنان هو شيء قابل للإدراك بالحس، وله القدرة على استحضار تجارب جمالية معينة فى وجدان المشاهد.

إن العمل الفنى هو شيء أكثر من أداة، بل هو شيء له وجوده الخاص، وعدم تقبل المتذوقين لعمل فنى أمر لا يصح عدم الاكتراث به من قبل الفنان، ورغم تلقى الفنان الفشل فى الإستحواذ على تقبل الجمهور، فهو يستمر فى

مواصلة عمله. على الرغم من الإخفاقات التى تؤدى إلى جرح اعتزازه بذاته، وتطعن فى صحة أحكامه الخاصة بسلامة العمل الفنى الذى قام بإنجازه من الوجهة الفنية والجمالية.

ولما كانت مهمة الإبداع الفنى تعتمد على المشاركة بين الفنان وجمهوره، فلذلك تخضع عملية الإبداع لصلات اجتماعية كاملة. أما الجمهور الحقيقى فهو الذى يتميز بمقدرته على تقبل الفن، وتقدير الخصائص الأكثر حيوية وحساسية فيه، والتى شارك فى تأليفها بالإضافة إلى الإستمتاع بها. والفن يحقق الإنماء العاطفى أو التناغم الوجدانى بين الأفراد، ولما كان الناس يمتلكون المقدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق الحركات والأنغام والخطوط والألوان والأصوات، فإن كل الحالات الوجدانية التى تمر بالآخرين من حولنا هى بطبيعة الحال فى متناول احساساتنا، فضلاً عن أن فى وسع المرء أن يستشعر عواطف أخرى أحس بها غيره من قبل، ومنذ آلاف السنين.

وإذا كان لا يجوز وجود عمل فنى خارجاً عن نطاق العالم الذى نحيا فيه، فمن هذه الوجهة يوجه الفنان فكره من خلال عمله الفنى نحو العالم الخارجى. فلكل فعل إنسانى « معنى » يخرج عن الذات من أجل أن يتجه نحو الآخر، وهكذا يصبح العمل الفنى بمثابة حضور لفكر الفنان فى صميم العالم المجسوس، ويمكن للعواطف والانفعالات التى هى أصل كل تعبير فنى أن تتحول إلى لغة، ويتحول العمل الفنى إلى وسيلة اتصال بالآخرين، ولذلك تميز الإنسان بكثرة عوالمه اللغوية، وقد كانت كل الفنون فى البدء مجرد وسيلة لخدمة الحقيقة المقدسة.

تعميق الصلة بين الفنان والجمهور

اعتمدت الفنون فى الماضى على المعرفة، حتى أصبحت جزءاً من المناهج التربوية السائدة، إذ أن قيمة الفن وقتذاك قد توقفت على قدرته فى توسيع المعرفة وترسيخها. وهكذا اصطلح فى العصور القديمة على أن الفن نوع من أنواع المعرفة، عندما يقدر على إعمال الفكر بطريقته، غير أن العلم يتميز بأنه عام فى جوهره، والتوجه إليه يبعد الفن عن مجاله الأصلى الذى هو مجال « الخاص » و « الفردى ». وهكذا نشأ الخلاف بين الفن والتزامه بالفردى، وبين نزوعه نحو العام، مما أدى فى العصر الحديث إلى قطع الصلة التى وصلت العلم بالفن منذ آلاف السنين. وأن سعى الفن للعلوم قد ظهر مع نشأة علم المنظور فى عصر النهضة الأوربية، وقد ظلت العلاقة القديمة بين الفن والعلم قائمة إلى هذا العصر. وفى عصر المصور الإيطالى " **ليوناردو دافنشى** " كان الفن والعلم يمثلان وحدة واحدة. أما مع ظهور العلوم الحديثة فى القرن السابع عشر والتى اعتمدت على العقل تماماً، فقد قضت بذلك على وجود التفاعل بين العلم والفن الذى حافظ على التزامه بالمحسوسات.

ونشأت مع عصر الباروك حركة مغايرة لحركة التنوير التى تركزت حول العلوم الدقيقة. ومع تأسيس علم الجمال، أصبح الفن يُفهم على أنه وسيلة للتربية الإنسانية الشاملة، بل أنه صار ملاذاً للفكر بعدما ظهر عجز المبدأ العقلى. وتكونت صلة تقارب وتداخل جديدة بين العلم والفن مختلفة عن الصلة القديمة، قامت على الإختلاف والتكملة.

وقد رأى عصر الباروك أن اكتمال إنسانية الإنسان يتوقف على الفن. والحقيقة أنه عندما يستقل الفن بذاته، فلا يسير إلا على المقاييس التى أوجدها لنفسه بنفسه، ويكتسب مزيداً من الصفات المميزة الخاصة، ومن الحرية، فإنه فى نفس الوقت يفقد قسطاً من الأهمية الاجتماعية، ومن سهولة الفهم، وقوة التأثير فى الحياة العملية.

وهناك تيارات فنية ظهرت فى القرن العشرين مثل الفوقية والتعبيرية تؤكد على أن الفن يعرض حقيقة مضادة لما هو قائم وموجود، عن طريق الإفراط الجمالى فى التراكيب الصورية.

وكذلك توجد تيارات فنية قوية تسعى إلى تقريب الفن من العلم، والإتصال به والتلاؤم معه. ومن هذه الحركات الحركة«المستقبلية » التى تبنت منهج الحضارة التكنولوجية بدون تحفظ، والتى كانت مدرسة " الباوهاوس " من أبرز نتائجها. ومن أهم اكتشافات المستقبلية فى تقنيات الفن، هى أن التجزيئ والتفاعل بين المواد المتنافرة على نحو ظاهر، هو أساس التعبير المباشر عن سرعة الحياة الحديثة وتشعبها. لقد دعى المستقبليون إلى جمالية الحركة وإلى إطلاق الطاقات التى تشبه طاقة الماكينة، والمدينة التى دفعت الإنسان نحو غزو الزمن والمكان. أما الصعوبة والشعور بالغرابة فى تقنيات أعمال المستقبليين فكانت تجبر المشاهد على المشاركة فى عملية الإدراك، وأصبح الفن يضاهى التعقيد فى تركيب العمل السينمائى، حينما يخلق سلسلة متصلة من الزمن اللامستقيم.

وسائل الإتصال وتنمية الوعى الجمالى

لما كانت التربية الوجدانية تشكل عنصـــراً فعـــالاً فـــى تنميـــة الشـــخصية المتكاملة، فإن لوسائل الإتصال التكنولوجية دور فى تربيـــة وجـــدان الفـــرد فنيـــاً وجمالياً. وللتربية الجمالية دور مهم فى تكوين الشخصية المتكاملـــة التـــى تنمـــو وتتطور إمكانياتها ذات القيمة الإيجابية فى نطاق المجتمع، ومن أكـــثر الوظـــائف أهمية فى مجال التربية الجمالية هى تنمية الحواس، وجعلها فى انسجام مع العـــالم الخارجى والبيئة الحقيقية.

ومن مساوئ التركيز فى وسائل التربية التقليديـــة، والتدريـــب التخصصـــى على تنمية الجوانب الفكرية والعملية للواقع المحسوس، هو تجـــاهل الـــدور المـــهم لعادات الفهم الجمالى، والإستمتاع بالقيم الحية من خلال الفـــن. وهنـــاك تصريـــح كتبة " **تشارلز داروين** " فى مذكراته، يقول فيه: "لو أنى عشت حياتى مرة أخـــرى لكنت وضعت قاعدة لنفسى، أقرأ بمقتضاها بعض الشعر، وأنصـــت إلـــى بعـــض الموسيقى، مرة واحدة على الأقل كل أسبوع، وذلك أنه ربمـــا تكـــون أجـــزاء قـــد ضمرت الآن، كان من الممكن أن تظل نشيطة من خلال الإستعمال، ومن المؤكـــد أن فقدان هذه التذوقات هو فقدان للســـعادة، ويحتمـــل أن يكـــون ضـــاراً بـــالفكر، ويحتمل أكثر من ذلك، أن يكون ضاراً بالطابع الأخلاقى، وذلـــك لأنـــه يضعـــف الجزء الانفعالى من طبيعتنا".

الحقيقة أن المبالغة فى التركيز على جوانب التصور العقلى والتجريد الذهنى، قد عمل على إضعاف قدرات النشئ على الإدراك الحسى، ولكننا لو اتجـــهنا نحـــو

الإهتمام بالتربية الجمالية إلى جانب عنايتنا بشتى مظاهر النشاط الذهنى الأخـــرى، من علم وسياسة وقانون وتكنولوجيا، لكان فى وسعنا أن نلمس لدى الفـــرد القـــدرة على أدراك الجزئيات، والقدرة على اكتشاف القيم النوعية للأشياء. ولأن مضمـــون النشاط الفنى يمثل خبرة إدراكية قوامها الصوز والأشكال ذات الدلالات والمعـــانى، وكذلك تُعتبر الشخصية الخلاقة والمبدعة، فعّاله وقـــادرة علـــى تجســـيد أفكارهـــا وتحقيق معانيها، بل هى قديرة بالقيام بمهمة تحويل المدركات الكائنة فـــــى العـــالم المادى إلى رموز " تنقل عبرها شتى حالاتها الشعورية إلى الآخرين ففـــــى وســـع الفن التعبير عن المعارف والقيم التى لا تستطيع أن تنقلـــها الوســـائل اللغويـــة. إذ أن الفنون التشكيلية تقدم موضوعات العالم المادى والروحى بوسائط غير لغويـــــة، فقد تعجز الكلمات فى رأى النقاد، إلا عن أن تزيد مجال إثارة المشاعر بـــــالإدراك المباشر غموضاً، إذا ما حاولت شرح مالا يقبل الشرح.

لقد اصطبغت شتى خبرات المجتمعات الإنسانية فى كل زمان ومكان، فـــى مجالاتها المختلفة، العملية والاجتماعية والتربوية، بصبغة جمالية، عندمـــا أتحـــدت جوانبها المادية مع الأخرى الروحية، فكان النشاط الجمالى فـــى كـــل الحضـــارات يندمج فى صميم الحياة الاجتماعية العاديـــة، إذ أن ظـــاهرة الفـــن فـــى جوهرهـــا إنسانية. ومثلما تميز الإنسان عن غيره من الكائنات بقدرته علـــى إبـــداع أعمـــال الفن، فهو كذلك يميل نحو الإستمتاع بجمال مثل هذه الأعمال. غير أن الموجـــودات التى تتصف بالجمال، هى الكائنات فى الطبيعة، أو التى صنعتها يـــد الإنســـان، أى أن موضوعات الجمال والتذوق الفنى هى البيئة الطبيعية، والبيئة الصناعية، والفن.

لقد جعلت تكنولوجيا تبادل المعلومات العالم يبدو عالماً واحـــداً مثـــل قريـــة صغيرة بفضل وسائل النقل السريعة والإتصال العاجل، وكذلك مع نمو المنظمـــات المهنية الدولية فى كل مجال، وانتشار الوسائل الثقافية، مثل الإذاعـــة والتليفزيـــون والمجلات والمعارض، فقد تحقق تزايد فى التقارب بين الشعوب. ولعبـــت الفنـــون دوراً هاماً فى مجال التقارب الثقافى، باستخدام معارض الفـــن المتنقلـــة، والأفـــلام والتسجيلات. مما ساعد فى نشر فن منطقة فى مناطق أخرى. أما الإنتاج الواســـع فى الفنون التطبيقية (العمارة والأثاث والملابس) فكان يعمل على المســـاهمة فـــى إهمال المصنوعات اليدوية التقليدية، إضافة إلى اقتحام الفن الغربـــى كـــل مكـــان فيغزوه. وعمل " بينالى فينيسيا " فى الفنون، على جعل الفن يتميز بأسلوب دولـــى أو ساعد على نمو اتجاه يجمع بين سمات محلية أخرى عالمية.

الفن والتكنولوجيا

لم يكن الإغريق الذين استهوتهم العلوم كثيراً، يحفلون بالتقنيات. وقد أعطـــوا للفن منزلة أدنى من منزلة صاحب العلم المجـــرد. وكـــان مـــن رأى "**ســـقراط**"، الفيلسوف الإغريقى فى القرن الرابع قبل الميلاد، اتجاه الفن إلـــى عـــالم الخيـــال والإيهام، يدفع إلى الوهم والأحلام، ويقوى النزعات الســـاخرة، ويقبـــل الحـــالات الشاذة. وهكذا فإن الفنان فى رأى "سقراط" وبسبب خيالـــه الواســـع، يبتعـــد عـــن دائرة العقلانية. وكذلك لم يعر أهل القرون الوسطى اهتماماً بالتقنيـــات. أمـــا فـــى عصر النهضة فقد تطورت التقنيات مع تطور العلوم، وأما فى القرن الثامن عشـــر فقد نظر "**كانط**" ***Kant*** (١٧٢٤-١٨٠٤) إلى الفـــن والأدب، علـــى أنـــهما يقعـــان خارج نطاق العقل النظرى أو العقل التطبيقى، الخاضعين لضروريـــات وأهـــداف

واضحة، ويهيمنان على الفكر العلمى بمفهوم ذلك العصر. لذا فالقيمة الفنية للعمل الفنى لا تخضع للأساليب العقلانية.

ومع سيطرة العلوم الحديثة الدقيقة فى عصر التنوير (القرن الثامن عشر) على المجال الثقافى سيطرة كاملة، انقطعت صلة القرابة التى كانت قد ربطت الفن بالعلم فى العصور القديمة، منذ عصر الكهوف، وظهرت علاقة من نوع جديد بين العلم والفن، استندت إلى علم الجمال، ليعوض عن النظرة إلى الأمور من جانب واحد، حيث الحاجة إلى تأسيس فرع يغزى قوى الإنسان الحسية والخيالية وينميها. وقد ارتقى الفن فى إطار ذلك الفرع إلى درجة من الأهمية، فأصبح وسيلة للتربية الإنسانية الشاملة. أما الصلة التى كانت فى السابق، تقارب بين الفن والعلم، وتُداخل بينهما فقد تحولت إلى صلة تقوم على الإختلاف والتكملة. وأصبح الفن مستقلاً بذاته لا يسير إلا على المعايير التى أوجدها لنفسه بنفسه، وقد اكتسب الفن مزيداً من الحرية، وقوة الإنطلاق من جهة، وافتقد قدراً من الأهمية الاجتماعية، وقدراً من سهولة فهمه، ومن قوة تأثيره فى الحياة العملية، من جهة أخرى. وقام تيار « الفن للفن » بتمثيل النزعة إلى التميز والذاتية. ويمكن للفن أن يتبع الطريقة التى رسمها علم الجمال فى العصور الحديثة، وهى الطريقة التكميلية والتعويضية، حيث يؤكد الفنان على وظيفة الفن فى التعويض، بالإفراط الجمالى فى التراكيب الشكلية.

وعلى الرغم من لجوء العلم فى تطوره إلى التجريب، منذ القرن السابع عشر، من أجل الإنتقال إلى عصر التكنولوجيا، وحتى يتحول ما كان خاضعاً للتكهنات فى الماضى إلى الخضوع للاختبار، من أجل التمييز بين ما هو متخيل

وما هو واقع. فقد ظهرت النزعة الإنسانية العلمية كنوع مـــن التعبــير الخصـــب، وبدأت العقلانية التى حصلت على تقدير واسع فى القرن الثامن عشر، فـــى إثـــارة رد فعل فى الإتجاه المعاكس، خلال العقدين الماضيين. ومع نمو الماديـــة ســـيعود الفنانون إلى الدعوى مرة أخرى لنهضة رومانسية، على أساس أن المبالغـــة فـــى التطور العلمى والمادية، قد أفرغ نمط الحياة من الجوانـــب الروحيـــة والمعنويـــة والخيالية للفرد، وقد نتج عن ذلـــك الإتجاهـــات الفنيـــة الحديثـــة « الرومانســـية » و « الانطباعية »و « الوحشية » و « التعبيرية » و « السيريالية »، كتيارات مواجهـــة للنزعة العلمية والتكنولوجية.

ومع ظهور نظريات التطور فى النصف الثانى من القـــرن التاســـع عشـــر اكتسب العلم والتكنولوجيا مزيداً من الأهمية، على اعتبـــار أنـــهما نتـــاج للتـــأمل والتخيل البشرى، فظهرا كأدوات تسمح للإنسان بتشكيل تطوره الخاص، وســـيكون من أثر نظرية التطور ظهور التكنولوجيات الجديدة فى الفن والتـــأثيرات الجديـــدة فى المتذوق.

وسيؤدى ازدهار الفن الذى يعكس روح العصر فى القرن العشـــرين، مثـــل مذاهب: « المستقبلية » و « الباوهاوس » و « النقائية » و « الاختزالية » إلـــى تركـــيز الفن على الأنا الداخلية للإنسان، وما تقدمه من استثمار سيكولوجى فـــى العمـــق، كنوع من الفن التأملى الذى يكشف عـــن مـــهارة فـــى معالجـــة الحيـــاة الداخليـــة للإنسان، بينما الفن فى الماضى كان يركز على الإنســـان ــ أفعالـــه ومشـــاعره. ويتوقف نجاح الفن فى مذهب الفن الحديث فـــى القـــرن العشـــرين علـــى كثافـــة واقعيته النفسية، وعلى طابعه العالمى، والتركيز فيه على الجوانب الفردية.

أما فى الآونة الأخيرة فقد ظهر الإتجاه الذى يولى اهتمامـاً إلـى المحيط، وإلى تأثيرات البيئة وتحولاتها فى الطبيعة البشرية. وهذا النمط مرتبط بتقدم العلم والتكنولوجيا المعاصرة، وقد وضح فى أعمال الفن التى تميزت بسهولة انتشارها.

والحقيقة أن الإنسانية لا تنفصل عن التكنولوجيا، وإن ما يميز الإنسان عن باقى الكائنات الأخرى، هو استخدامه للآلات التى جعلته قادراً على البقاء والتطور، والتلاؤم والتكيف مع البيئة، وهكذا ارتبطت التكنولوجيا بالتقدم.

وهناك اعتقاد بأن مادية الإتجاهات التكنولوجية قد تتعارض مع الفنون، على اعتبار أنها لا تشبع الإحتياجات الجمالية والروحية والعاطفية للإنسان، تلك التي توفرها له الفنون، ومع ذلك فقد ازدهرت الفنون فى العالم التكنولوجى، بل وأصبحت التكنولوجيا فى المجتمعات المتقدمة ضرورة لتنمية الفنون، وبينما كان الإستمتاع بالجمال فى الحياة فى العصور القديمة وحتى عصر الصناعة مقتصراً على الأرستقراطية، فإنه فى العصر الحديث قد أُتيحت الفرصة لعدد أكبر من الناس، للحصول على قدر من الاستمتاع الثقافى، كما أصبحت الثقافة « الجماهيرية » المعاصرة بديلاً عن الثقافة الأرستقراطية القديمة. فتزايد التردد على المتاحف، وتضاعف تداول المجلات وانتشرت الكتب، وكذلك ارتفع عدد الفنانين وهواة الفن.

إن التكنولوجيا تتقبل اتصالاً وثيقاً بإبداع الفنون، وكذلك تتصل بالاستمتاع بهذه الفنون، فهى التى زودت الفنانين بالمواد والوسائط، وهى التى تساهم فى تركيب الأصباغ، وفى صهر المعادن اللازمة لعمل الفنانين. واليوم ظهرت

تكنولوجيا التليفزيون والسينما والكمبيوتر والفيديو، لتوفر الوسائل من أجل أن تقدم للإنسانية تنوعاً أكبر فى مجال التعبير الفنى.

أما الحركة الفنية لـ « الباوهاوس » ***Bauhaus*** فقد استهدفت الجمع بين الفن والتكنولوجيا، وكذلك توفير عنصر الإستمتاع فى العصر الحديث بموضوعات الفن من الوجهتين الوظيفية والجمالية. وقد ظهر أثر هذا المبدأ واضحاً فى منتجات الأثاث والمنسوجات والخزف والعمارة. وأصبحنا الآن نقدر فى المبتكرات الفنية الحديثة عناصر النظام والتصميم المجرد، والتنوع والحركة والضوء واللون، باعتبارها تمثل قيماً فنية. وقد كشفت الحركة الفنية المستقبلية فى إيطاليا عن جمال إنسيابية الآلات والماكينات وقارنته بجمال التماثيل الإغريقية الكلاسيكية. ومن هذا المنطلق أصبحت الآلات والمعدات التى صنعها الإنسان فى العصر الحديث، تعبر عن الإبداع المتمدين، مثلها مثل اللوحات والتماثيل، فهى تعكس التجربة الجمالية التى قدمها العصر الحديث، وقد أبدعت مثل هذه الآلات قوة خيالية، وحساسية بارعة ومهارة متفوقة، مما يجعلها تقارن بأعمال الفن.

إن المعرفة التكنولوجية تمنح الإنسان القوة فى مواجهة الطبيعة، وتسمح له بتشكيل محيطه. وتداخل الحياة والعلم من خلال التكنولوجيا، قد استمر عبر تطور البشرية فى ارتباط وثيق بالثقافة. وهناك علاقة وثيقة كذلك بين الفن والحياة، فالخيال يُستثمر، والتكنولوجيا هى التى تحول وتعدل المحيط الذى تتدخل فيه، والفن وهو أحد المتغيرات الأساسية للثقافة يعنيه التحويلات المحيطة.

ولما كانت العلوم الحديثة تتطلع إلى المستقبل، وعلى نحو جوهـــرى، فذلــك ما جعلها بؤرة الجذب للغة الثقافة الحديثـــة والفــن، وباســتطاعة الفنـــون والآداب أن تتجدد، من خلال « الفنون الجماهيرية »، وبفضل الإستفادة من تقـــدم الوســـائل العلمية والتكنولوجية. والثقافة الحديثة تتطلع كذلك إلى كل ما ســيمثل الحضـــارات المستقبلية تحمساً للتجدد. وبعد اقتحام الجماهير مجالات الثقافـــة، والـــدور النـــامى للعالم الثالث على وجه الخصوص، دعماً بشرياً لمفـــهوم الارتبـــاط الوثيـــق بيـــن التكنولوجيا والفن. ويعطى التقدم المدهش للعلوم الحديثـــة أهميـــة لقضيـــة تعـــدد الثقافات، وكذلك لمسألة التقريب بين الثقافة العلمية والثقافة الفنيـــة. فعلـــى العلـــم أن يتعايش مع ثقافة حديثة وأصيلة، بل مع ثقافة « الجماهير » المستقبلية.

ومع تحول العلم إلى تقنية، يدخل العلم فـــى الثقافـــة والحضـــارة، ويصبـــح أداة لتعبير العالم، وتستأثر التقنية باهتمام الجمهور، حينما يدرك بســـهولة معناهـــا وفائدتها الظاهرة. والحقيقة أن التقنيات لا تنفصل عن الفنون، وقد أسهمت إســـهاماً كبيراً فى التعبير عنها، كما يسّرت التقنيات الجديـــدة للفـــن التجديـــد المعـــاصر. وأصبحت تفهم التقنيات فى الوقت الحاضر على أنـــها وســـيلة للثقافـــة. إذ توفـــر للإنسان أوقات الفراغ، التى تمكنه من الإنتفاع منها فى مجال الثقافة. وفـــى نفـــس الوقت توسع التقنيات من الطاقات المحددة فى الطبيعة. وعندمـــا تســـخر التقنيـــات الثقافة فى يد الإنسان بفضل وسائل البث الجماعى، فذلك يضيف إمكانيات واســـعة جديدة.

وقد سمحت وسائل الإعلام بزيادة كم المتعة والمعرفة لأكبر عدد ممكن مـــن الناس، ويجد الناس لهم فى وسائل الإتصال الجماهيرى متنفســـاً ثقافيـــاً، وطريقـــة

لتكوين ثقافتهم، من خلال بعض المعرفة. وقد كانت وسائل الثقافة القديمة وقفاً على المتميزين فحسب، إذ امتلك العدد المحدود من الأثرياء فى العصور الوسطى، المخطوطات فى مجال الأدب والحكمة والتاريخ. ومع اختراع الطباعة وظهور الصحافة والمتاحف والمعارض، عملت هذه الوسائل على توسيع مجال عدد المشاركين فى الثقافة. وفى الوقت الحاضر تسمح وسائل الإعلام بالوصول إلى الناس جميعاً، وذلك ما استفادت منه « الفنون الجماهيرية ».

وقد تضاعفت وسائل الإعلام فى نطاق الحياة الأسرية، ومن هذه الوسائل السينما والراديو والتليفزيون وأشرطة الفيديو والإنترنت. ونجح التبادل الثقافى العالمى بفضل عرض منجزات الثقافات الأخرى، وتنوعت مظاهر الثقافة. وهكذا أصبحت أشهر المؤلفات الموسيقية والإبداعات التشكيلية فى متناول كل الناس، من خلال التليفزيون وأشرطة الفيديو والإنترنت. وقد انتشرت معارض الفن وفُتِحَت أبوابها أمام كل المستويات الثقافية، وأصبحت المؤلفات العلمية والأدبية والفنية فى متناول جمهور أكثر اتساعاً. ولو أن ذلك يدعو للحذر من الجوانب السلبية التى يمكن أن يشجع عليها الإنتشار الكبير لوسائل الإعلام، كروافد لإكتساب الثقافة، ومنها التأثير سلبياً على مستوى قدرات الإنتباه والذاكرة والتعبير.

المتحف وتنمية الذوق

أن المتاحف هى مؤسسات تحفظ فيها الأشياء المادية والشواهد الحقيقية، ومعطيات الزمن. والعرض المتحفى ليشكل عنصراً أساسياً فى طريقة التفكير الحديثة. أما تطوير المتاحف فيتطلب تحسين وسائل العرض، من أجل أن تصبح

جسورا تصل بالمتذوق إلى أعماق الثقافة. ومن أجل أن تصبح مراكز تعليمية تضع إمكانياتها وطاقاتها فى خدمة برامج التنمية التذوقية.ويساهم فى تحقيق ذلك استخدام الوسائل السمعية، والبصرية المستخدمة، وبذلك تتحول النماذج التاريخية فى قاعات العرض إلى مواد حية، وتتوسع مجالات الخدمات التعليمية والثقافية، بتنظيم الزيارات التى لا تعتمد على أسلوب التلقين فى نقل المعلومات أو المفاهيم، وإنما أساسها المعايشة الحية والمشاركة الحقيقية من الجمهور، وأتاحة الفرصة للتعبير عن المشاعر، وعن الآراء حول المشاهدات، من خلال حلقات المناقشة، والدورات التدريبية، التى تشتمل على المحاضرات التثقيفية، وعلى عروض الأفلام التسجيلية. وأحياناً يمارس الجمهور بعض الأنشطة فى جو التجربة التذوقية، داخل نطاق المتحف ، وقد ألهمته النماذج المعروضة قيماً جمالية وتعبيرية خاصة.

وفى الآونة الأخيرة، أخذت تنمو ظاهرة متاحف الأطفال وتزاد اتساعاً، وأنشئت الأقسام التى تعنى بإعداد البرامج التثقيفية والتربوية المناسبة لأعمارهم من خلال المفاهيم الجمالية والتشكيلية، التى تتميز بها النماذج الفنية المعروضة بقاعات المتحف. وقد تحولت مثل هذه المتاحف إلى خلايا ثقافية حية، لا ينقطع بينها وبين المؤسسات التعليمية تبادل الحوار، على أساس ان المتحف يمثل أداة من أدوات التثقيف، والتعليم، والتنمية التذوقية، بإدخال الحياة إلى المتاحف، وكذلك بانفتاح المتحف على الحياة. وقد نظمت إدارات المتاحف التقدمية المعارض الجوالة، التى تشتمل على معروضات متحفية، يجمعها فكرة جمالية معينة ، فتنقل إلى التجمعات الجماهيرية فى المؤسسات التعليمية والثقافية .

لقد زودت المتاحف الحديثة بالوسائل السمعية والبصرية، وصدرت عنها المطبوعات والنشرات الثقافية، والأفلام التسجيلية، والمستنسخات والكتب، واستخدمت فيها الدوائر التليفزيونية كوسائل تربط جمهور الزائرين بروائع الفنون فى العالم. وأجريت الدراسات المتحفية حول علاقة الفن المتمثل فى نماذج المعروضات بالطبيعة، وعن علاقة الفن الجميل بالفن التطبيقى أو بالصناعة، وعن الخصائص التى يتميز بها كل طراز ومقارنته بطرز أخرى.

ويراعى فى برامج التنمية التذوقية من خلال المتحف، أن تتميز بالتشويق، وأن تُستخدم فى تطبيقها وسائل مناسبة مثل الأفلام التسجيلية، والشرائح الشفافة، والإستعانة بخبرات الريادات المتخصصة فى تنفيذ هذه البرامج فى مجال التربية الجمالية. ويصبح المبدأ الأساسى لمثل هذه البرامج هو إتاحة الفرصة لكى يكتشف الزائر بنفسه الوسيلة المناسبة للفهم، والاستمتاع بجمالية التراث الثقافى رغم اختلاف المستويات الثقافية، وأن يعمل بذاته على تنمية وعيه وإدراكه لقيمة ما يقع فى محيط رؤيته داخل نطاق المتحف، بما يشتمل عليه من روائع فنية تمثل قيماً ثقافية.

وهكذا لم يصبح المتحف مجرد منشأة اجتماعية، تقوم بتزويد الجمهور بأفكار معرفية أو أيديولوجية، أو تقدم حقائق تاريخية، وإنما تحول إلى مكان ثقافى استكشافى، تتحدث فيه مقتنياته بأصوات جديدة. ورغم كون المتاحف مؤسسات ذات نوعية تاريخية متميزة، إلا إنها من الممكن أن تستجيب للظروف المتغيرة، التى تكمن فى جوهر العملية المتحفية.

وعندما ظهرت فكرة المتحف فى العصر الحديث (القرن الخامس عشر) كانت مهمته الحفاظ على التراث، على أساس تصنيف علمى منظم، من الأشكال البسيطة إلى الأشكال المعقدة، وكذلك على أساس مبدأ أن الزمن يعمل فى خط مستقيم، من الأقدم إلى الأحدث، فى نطاق التاريخ. وقد ارتبطت هذه الأفكار بمفاهيم القومية " ***Nationalism*** " والتقدم " ***Progress*** ". وكانت المتاحف قد انتشرت، عندما أصبحت مهمة فهم الواقع، تتوقف على الأسلوب العلمى الذى أساسه التقسيم والتصنيف والمقارنة والمقابلة. وأصبح العالم الحقيقى مادة ضرورية للكشف عن الحقائق المفاهيمية وتأكيدها، وهذا ما جعل فكرة المتاحف تصبح جزءاً أساسياً ضمن مجموعة الأفكار التى تنادى بالتحديث.

ويؤكد المعرض المتحفى على أن المعرفة يمكن أن تُعرض كبرهان، فى مساحة زمنية ثلاثية الأبعاد (الماضى، الحاضر، الرؤية المستقبلية)، مما يعزز تطور المعرفة. وتقوم التصنيفات الحديثة للعروض المتحفية على أساس الكشف عن صلة معينة بين المعروضات، مثل تركيبة متميزة لعصر معين، أو مقارنة بين نموذجين متباينين من الطرز، مما يجعل من المعرفة شيئاً حقيقياً. ويصدق القول على ذاته التتابع الزمنى للمادة التاريخية، أو النتاج الرمزى لما صنعة الإنسان وأبدعه، مثل التراث الفنى.

والمتحف كمكان لعرض المعرفة المجسدة مادياً، يحتاج إلى الإنتقاء وإلى تنمية المادة الثقافية المرتبطة بمعروضاته. وهناك آراء تنادى بضرورة تطور التفسيرات التقليدية حول الميراث المادى. إذ حان الوقت لأن نصنع المعانى عن الأشياء بأنفسنا وليس كما ورثناها، فما ترمز إليه الأشياء ذاتها المعروضة يمكن

أن تفجر قدراً كبيراً من المعانى فى عقول مشاعر هؤلاء الذيــن يكتشــفونها، ولأن المعنى المتوارث عن الماضى وكذلك المعانى التى تقوم على إجماع النــاس هــى من إفرازات التاريخ، ولذا فهى أقل قيمة من المعانى التــى أُكتُشِـفتْ ومــا تــزال تُكتَشفْ بطرق مختلفة وغير تقليدية.

والحقيقة انه ينبغى التعامل مع المتــاحف علــى أنــها تمثــل أيديولوجيــة أكثر من التعامل معها على أنها مصدر للمعرفة، ذلك أنها مؤسســات اجتماعيــة، تقوم بمهمة المحافظة على الأشياء ذات القيمــة الحضاريــة مــن أجــل الأجيــال المقبلة. وهكذا تمثل المتاحف عنصراً هاماً وجزءً أساســياً مــن الأســلوب الــذى يصنع به المجتمع تاريخه. ويتحول المتحف إلى مؤسسة تنظــم إتاحــة الحصــول على المعرفة، ويصف الوسائل المناسبة التى يمكن أن تتحقق بها عمليــة امتــلاك هذه المعارف.

ومن أجل أن يكتسب المتحف أهميته كمكان للحقــائق الثقافيــة، يســتعرض مقتنياته المتوارثة من جوانبها الخفية، وليس من سطحها الظاهرى، والذى اعتدنــاه فى طرق العرض المتحفية التقليدية. والمعارض المتحفية عندما تصبــح انعكاســاً صادقاً للفكر والتاريخ والمعرفة، تعرض المــادة المتوارثــة التــى تــم تجميعــها بأسلوب يعزز القيم الحديثة، وسيستشرف قيم المستقبل، وتجعل هذه العروض مــن عملية التجميع وسيلة لتنظيم العالم المحيط، وتحوله إلى معنى. وســوف لا تصبــح فى هذه الحالة، مجموعات النماذج الفنية التى ترجع إلــى العصــر الحجــرى، أو التى ترجع على عصر إخناتون، مجرد تصنيفات علمية أو تقديرات جمالية، عــن تنوع عالم الفن وتراثه، ولكنها تصنيفات تعكس حقائق عن العصر الــذى تنتمــى

إليه، فيعاد فى العروض الاستكشافية تقييم أو تفسير المواد القديمة بمنظور ورؤيــة مستقبليين، إذا فُهِمَ المتحف على أنه مؤسسة تنمى حب اكتشاف المعرفة.

وتسعى المتاحف الحديثة إلى تنظيم برامج مشاركات مــع كــل المنظمــات التى تعنى بالمناهج التقييمية والبحثية، من مبدأ الاعتراف بالطاقــات الكامنــة وراء عمليات إعادة رؤية الأشياء القديمة بمنهج جديد، من أجل أن يساهم المتحــف فــى صنع عالم الشعوب أو فى تغييره.

وهناك مسعى للمتاحف العالمية من أجل تشجيع الفنـــون وانتشــار الثقافــة الفنية، بتنظيم المشروعات الثقافية، وبالإهتمام بنقل القيم الراســخة إلــى القــاعدة العريضة من الجماهير، والتوسع فى الإســتفادة مــن تطــور وســائل الإتصــال التكنولوجية، ومن المفاهيم التى تدعو إلى ترسيخها مثــل علاقــة الفــن بالحيــاة، وتقدير البراعة الحرفية، وتنمية روح الإبداع بين النشئ، ولذلك تســتهدف توثيــق العلاقة بالمدارس، وبصغار الفنانين الذين يظهرون ميولاً فى ناحيــة معينــة مــن نواحى المعرفة والثقافة. والمعارض الاستعادية من الأنشطة التى تقــوم بتنظيمــها المتاحف الحديثة، وهى معارف تظهر ما أبدعه الفنان من آثار، خلال حقبة معينــة من الزمن، وذلك بالإضافة إلى العروض التراثية أو المعاصرة.

إن عمل المتاحف هو جزء من ثقافة المجتمع، حيث تصبــح مهمــة تثقيــف الناس هدفاً اجتماعياً، ويتبع ذلك أن جهود المؤسسات والمتاحف التى تعمــل علــى رفع ثقافة الشعب تعكس رغبات المجتمع ككل، كما تعمل المتــاحف علــى نشــر الثقافة القومية فى الخارج، وتنشئ الصلات الدوليــة المتبادلــة. ورغــم اعتبــار

المتاحف مؤسسات مسئولة عن مهمة الحفاظ علـــى التـــاريخ الجمـــاعى للبشـــرية وللطبيعة عبر العصور، إلا أنة الآن يُنظر إلى أهمية تكيف المتـــاحف واســـتجابتها للتغيير، من أجل أن تتحقق صلتها بالمجتمع المعاصر. وتتوقف ضـــرورة التغيـــير على توفير الوسط الإيجابى والفعال، وعلى مدى إدراك الأهمية المتزايدة للمتـــاحف فى عالم المستقبل.

أما إدراك احتياجات جمهور المتاحف واهتماماتهم فيشكل ظـــاهرة واســـعة الإنتشار فى عالم المتحف الذى يُنظر إلية اليوم على أنة مصدر للتنميـــة الثقافيـــة، ويرغب الزوار فى أن تُقدم لهم المعلومات فـــى إطـــار شـــيق، وبلغـــة واضحـــة ومفهومة، وأن تُؤدى لهم بعض الخدمات مثل إتاحة الفرصة للمناقشـــات القصـــيرة مع الفنانين المشاركين فـــى المعـــارض، باســـتخدام وســـائل اتصـــال متطـــورة مثل الإنترنت أو التليفزيون، والحصول على تسجيلات بالفيديو حتـــى يتـــاح لـــهم مشاهدتهم أو استعراض أفكارهم وقتما يشاءون.

وتتجه أساليب التعليم المتحفى إلى تحسين عملية الإتصال، وذلـــك باســـتخدام طرق التعليم الذاتى، إضافة إلى وسائل نشر المعرفـــة، والمحـــاضرات والفصـــول الدراسية، والجولات الإرشادية، والإستعانة بموجهين مدربين فى مجـــال الأنشـــطة المتحفية، من أجل تجميع وتفسير وعرض وجهات النظر المتعددة، على أن تقديـــم التفسيرات التحليلية فى مجال الدراسات الفنية، مـــن منظـــور واحـــد، لأشـــخاص ينتمون إلى أوساط ثقافية وعرقية متنوعة، أمر يصعُب تنفيذه أو الإفادة منـــه، فقـــد يتسم هذا المنظور أحادى الجانب بعدم الصدق أو بفقـــدان الحساســـية. والمتـــاحف أداة لها فائدتها فى الحفاظ على الثقافات وفى إدراك مغزاها، غـــير أنـــها قبـــل أن

تكون مجرد خزانة عرض للتنوع الثقافى، تهدف إلى إثـــارة الإحســاس بـــالوعى التاريخى، وينبغى أن تعمل على مواجهة التغيرات فى الممارسات المتحفية، حيــث أن هناك الكثير الذى يمكن تقديمه فى ضـــوء التعدديـــة الثقافيـــة، بمـــا تتضمنـــه المتاحف الكبيرة من التنوع فى المعروضات الثقافية، الذى يكمل بعضـــة بعضـــاً. ويمكن للمتاحف فى ضوء التجانس الثقافى فى القرن الواحد والعشـــرين أن تـــؤدى دوراً كبيراً فى مواجهة ذوبان الهويات، إذ يساهم المتحف فى تشكيل هويـــة قويـــة من بين التنوع الثقافى.

ويتطلب الأمر بالنسبة للجمهور بمستوياته الثقافية المختلفة، اكتشاف الرغبات الخاصة بزيارة المتاحف، وبتحديد الاهتمام حول موضوعات متحفية معينة، وذلـــك عندما يخطط الإداريون من أجلهم، ويُطلب منهم أن يحددوا الأشـــياء التـــى تُثـــير اهتماماتهم، أو يرغبون فى مشاهدتها، وتُعطى لهم الفرصة للتحدث مع المســـئولين فى إدارة المتحف، وتوضع آرائهم فى محل التنفيذ فى البرامج المتحفية. من أجـــل جعل تجربة المشاهدة والتثقيف تجربة سارة وممتعة ومفيدة لهذا الجمـــهور. هكـــذا تُعد البرامج بطريقة تشجع الزائرين وتحثهم على أن يجوبوا المتحـــف بطريقتـــهم الخاصة، وبحيث أن تلبى هذه البرامج احتياجاتهم، وآمالهم، وأن تسمح بالمشـــاركة بين الجمهور والمسئولين، استناداً إلى تقدير الدور التعليمى للمتـــاحف بـــالمجتمع، وتحديد الإحتياجات من خلال تحليل الآراء والمناقشات فى الندوات داخـــل نطـــاق المتحف.

وهناك متاحف قد اتخذت طريقة لا تقليدية فى توصيل المعلومات للمشـــاهد، إذ أصبح المتحف أقرب إلى أن يكون طريقاً يؤدى إلى اتصالات أولية تمهيدية مـــع

الأعمال الفنية والإنتاج الفنى، ومن خلالها يتحول المتحف إلى مكـــان للتجريـب، يتميز بالتفاعلية **Interactivity** التى تربط بيـن العـرض السـلبى والإسـتيعاب الإيجابى، والاستجابات الإبداعية. وهذا المفهوم للتفاعلية فى زيارة المتـاحف مـن حيث هى أماكن لممارسة أنشطة بمفاهيم تقدمية، يتيـح للزائـر استكشـاف القيـم والإستمتاع بها فى الوقت الذى يروق له، دون قيد وبدون أن يكون هنـاك مرشـد له، سوى رغبته وميوله وألفته مع الموضوع وإلمامه به. ويقدم المتحف فـى هـذه الحالة أنشطة عديدة متنوعة لـها علاقـة بالمعروضـات، وذلـك حتـى يتمكـن الزائرون من تتبع اتصالهم الأول مع المجموعة الفنية المعروضة، مـن خـلال المشاركة فى البرامج، التى تتناول المعلومـات والتفسـيرات عـن موضوعـات متحفية محددة. وهناك متاحف أدخلت طرقاً جديدة للفهم حـول مجموعـات فنيـة تشتمل على تفسيرات تتعلق بالعديد من فروع المعرفـة البشـرية، مـع زيـارات تستهدف إلقاء نظرة على المجموعات الفنية من زاويـة معينـة، إمـا اجتماعيـة، أو تاريخية، أو فلسفية، أو رمزية، أو تخص الجوانب التقنية أو الجماليـة. وكذلـك هناك نوعية من المتاحف تقوم على أساس تنظيم ورش عمل تدريبيـة مـن أجـل تنمية قدرات النشئ، وتقدم طريقة تحليلية لمجموعات فنية تعرضـها، مـن خـلال تاريخ الفن والتاريخ الاجتماعى، وفى هذه الحالة تنظـم سلسـلة مـن الجلسـات الخلاقة، تحت شعار " متحفك " و "معرضك " وذلك مـن أجـل تفسـير المفـاهيم العديدة الجمالية والتقنية التى تشغل ذهن الجمهور.

الصورة المطبوعة أداة اتصال وحوار

عندما عثر على سطوح جدران الكهوف فـــى المنـــاطق الفرنســـية ، مثـــل " جارجاس " ***Gargas*** فى بيرنيس ***Pyrenees*** على مئات الطبعات لكفــوف، تــم تفسير مغزاها على أنها شكل من أشكال التعبير الجمالى. وبفضل هـــذه الطريقــة فى ترك بصمة على جدران الكهف، والتى تم اكتشافها منذ حوالـــى ثلاثيـــن ألــف سنة قبل الميلاد، استطاع الإنسان أن يعبر عن حاجته الرمزية والجمالية الأبدية.

أما الصينيون فقد عرفوا طباعة الصور المرافقة لنصـــوص مكتوبـــة منــذ القدم، ومن المعتقد أن الكتب المصورة المطبوعة عُرِفَت فى الصيـــن منـــذ القـــرن الثامن، وكانت الكتب المصورة تطبع على ألواح خشبية، وعندما ازدهرت البوذيـــة فى الشرق الأدنى، شجعت المؤمنين بها على نشود رعاية بـــوذا ورضـــاه، بنســـخ صورته مراراً، وبقدر المستطاع، وكان ذلك بالطبع من أفضل ما أنجزته طباعـــة الإستنسل فى العهود القديمة. وقد اســـتخدم الرومـــانيون الحفـــر علـــى الأختـــام للحصول على طبعات متعددة فكانوا، ينسخون الصور ويكررونها حســـب الرغبـــة ليوزعونها فى أنحاء الأرض.

وقد ظهرت فائدة الصور المطبوعة، خلال القرن الرابع عشـــر الميـــلادى، مع بزوغ صناعة ورق اللعب، وأيضاً مع نشأة تقليد صُنع الصور الدينية التذكارية، التى كانت توزع على رواد الكنائس الأوربية. وفى القرن الخامس عشر ارتبطـــت طريقة طباعة الكتب بفن الصور التوضيحية، والتى كـــانت تُرســـم بـــاليد، وبدقـــة ملحوظة. وقد أصبحت الصور المطبوعة هنا، ليســـت مجـــرد أداة للـــتزيين، بـــل

وسيلة لنقل التعبير الفنى، بمختلف أغراضه، وهناك العديد من أعمال الحفر التى نُفذت فى شكل مجموعات كاملة، من إنتاج الفنان " **ديورر** " فى القرن السادس عشر، وقطعاً لم تكن تلك الصور المطبوعة، فى ذلك الوقت، تنتج فى طبعات محدودة الكم، فباستطاعتنا التأكد من الكم الكبير من النسخ للطبعة الواحدة، وقد بلغ بعضها عدة آلاف، أو نصف المليون فى حفر تم تنفيذه عام ١٧٦٦.

ويُعّرف " **جان أديمار** " فن الحفر على أنه أداة اتصال، ونقل وحوار قائلاً " إن الحفر المطبوع هو فن وأدوات اتصال، اكتسبت أهمية فى نسخ الصور الدينية والتاريخية والعلمية ". فالحفر المطبوع ينقل الأفكار من فن إلى فن آخر، ولغة الحفر لغة خاصة ومتميزة تسمح بالنسخ والطباعة.

وقد عبر " **ديورر** " منذ عام ١٥٢٥ بصورة واقعية (فى كتابه طرق الهندسة) عن شجبه لقمع ثورة الفلاحين، مما يوضح الدور الاجتماعى منذ ذلك العصر للمحفورة. وكانت الصور المطبوعة فى أغلب الأحوال مرافقة للكتاب، وأقدم أعمال الحفر منذ عصر النهضة هى عبارة عن صفحات ضمتها كتب، وأعمال الحفر التى تركها " **دورر** " فى كتابه « أبوكاليبس » (١٤٩٨) وكتاب " العذراء " أجمل مثال على ذلك، وأقدم كتاب مصور طبع بواسطة الحفر على الخشب (١٤٩١) فى مدينة " بامبرج " يحكى قصصاً شعبية عن طريق صور ترافقها نصوص. وفى مدينة " ليون " طبع أول كتاب علمى مصور (١٤٧٨)، ونُشِرَ فى القرن السادس عشر كتاب « أمبواز » المسمى « التشريح » وظهرت منذ القرن السابع عشر آلاف الكتب المصورة. ومع أعمال الفنان الهولندى " **رامبرانت** " (١٦٠٦-١٦٦٩) أصبحت الطباعة الفنية وسيلة للتعبير والإبداع الفنى قائمة

بذاتها، وحتى تكرار الطبعة ذاتها كان بمثابة طريقة للحصول على قيم تعبيرية وجمالية معينة. وأصبح الجمهور منذ القرن الثامن عشر أكثر تعلقاً بأعمال الحفر الملونة، التى نافست المنمنمات واللوحات الزيتية. وقد استخدم الإنجليز فى ذلك الوقت عدة كليشيهات للتلوين بعدة ألوان، وذلك بوضع اللون فى مكانه عند كل عملية طباعة. ولكن التحول الكبير فى فن الحفر والطباعة يعود إلى عام ١٧٩٨ عندما اكتشف " **سنجلدر** " « الليثوجراف » الذى يمتاز بسرعة التنفيذ. وقد وجد الفنانون فى هذه الطريقة وسيلة للحصول على ألوان صافية أو ممزوجة.

لقد ظلت الصور المطبوعة تنتج بالجملة حتى أواخر القرن الثامن عشر، وهناك صور مطبوعة للفنان " **وليم هوجارث** " تصور سلوك وأخلاق الفرنسيين، ترجع إلى أواخر القرن الثامن عشر، وقد تميزت بشعبيتها، منها لوحة محفورة تصور زوجين بعنوان "زواج آخر طراز". هكذا استطاع " **هوجارث** " أن يجعل من صوره المطبوعة، أعمالاً فى متناول يد عامة الشعب. وهناك أعمال أخرى نفذت بأعداد كبيرة لفنانى القرن التاسع عشر مثل " **جويا** " و " **دومييه** ". أما محفورات " **دومييه** " فكانت مطبوعة بالليثوجراف، وتصور موضوعات عن الأحداث السياسية فى فرنسا فى ذلك العصر، مثل محفورة « ترانسنونيان » ***Transnonian***.

وفى زمن الثورة الفرنسية كانت أعمال الحفر المطبوعة « الثورية » تسخر من " **نابليون** ". وأثناء الحرب الأهلية فى أمريكا كانت أعمال الحفر تدافع عن قضية العبيد، وكذلك فى مرحلة الثورة الصناعية أصبح الإعلان ضرورة إعلامية لا يمكن الإستغناء عنها.

وقد استفاد " **فان جوخ** " ***Van Gogh*** من إمكانات الحفر المعدنـــــى، الــذى يتناسب مع طبيعة خطوط رسومه المشحونة بطاقـــة زائــدة، ولمســاته العصبيـــة السريعة، وباستخدام إبرة الحفــر بمفردهـــا، وبتســييرها علـــى ســطح المعـــدن، وبضربات مباشرة، دون استخدام طبقة عازلة أو أحماض، اســـتطاع فـــان جـــوخ أن ينقل احساساته وانفعالاته مباشرة على سطح المطبوعة.

وقد قام الخط المحفور فى مطبوعات " **بيكاســـو** " بكــل المـــهام التشــكيلية والمشاعرية، إذ استعمل إبرة الحفر لإزالة الشمع العازل من فوق ســطح معدنـــى، ليترك الفرصة لتفاعل الحامض، فيحفر الخطوط بطريقة « الأكواتينت » ***Aquatint***، التى تُستعمل فيها القلافونية.

كان الإيطاليون والألمان قد استخدموا طريقة الحفر المباشر علــــى المعـــدن ***Dry Point***، منذ القرن السادس عشر، باستعمال آلة حادة، وقد انتقلت هذه التقنيـــة إلى فرنسا فى القرن الثامن عشر، عندما حفرت رسوم الوجوه بواســـطة أداة لـــها سن مثلث حاد، تشبه الأزميل، على صفائح النحاس، وإذا ضُغِط على هذه الألـــواح المعدنية تنتقل خطوط الرسم مطبوعة على سطح الورق، وذلك مـــا نلاحظـــه فـــى أساليب الفنانين الإنجليز فى القرن التاسع عشر.

ومع اختراع طرق التصوير الميكانيكية فوتوغرافياً، حدثت ثورة فـــــى فـــن الحفر، لقد استفاد الفنان من تصوير رسومه فوتوغرافياً، ثم تحويل ذلك أتوماتيكيـــاً على سطح معدنى، يستخدم كقالب دون بذل جهد شاق فـــى عمليـــة نقـــل الرســـم

الأصلى على السطح. وقد أدى ذلك إلى أسلوب فى الرسم يفضل فيه الحبر الشـديد السواد والورق الأبيض اللامع، والسنون الرقيقة، والفرش الدقيقة.

وفى الآونة الأخيرة حقق الإستنسل الفوتوغرافى بطريقة الطباعـة بالشاشـة الحريرية تقدماً فى اتجاه فن التصوير، أكثر مـن أى تقنيـة للإستنسـل أخـرى، وقد قـدم الفنـانون أمثـال "**روبـرت روشـنبرج**" ***Robert Rauschenberg*** و "**آندى وارهول**" ***Andy Warhol*** انسجامات جمالية لطريقـة الطبـع بالشاشـة الحريرية. وقد خلقت تقنية فن التصوير بالإستنسل الفوتوغرافـى ***Photo Stencil*** اهتمامـاً جديـداً لـدى المصوريـن بالطباعـة بالشاشـة الحريريـة، أمثـال "**روى ليشتينشتين**" ***Roy Lichtenstein*** و "**توم ويسلمان**" و "**آر. بى كيتـاج**" ***R. B. Kitaj***.

إن فى وسع الإستنسل الفوتوغرافى ***Photo Stencil*** إعادة إنتـاج الصـورة الفوتوغرافية بقدرة متميزة، وذلك ما جعل هذه الطريقة الأداة المثلى لإنتاج أعمـال الطباعة والتصوير، وكذلك نجد هذه الطريقـة هـى الأفضـل لإنجـاز طباعـة ذات تفصيلات وخطوط رسم دقيقة، وتظهر تفوقاً فى تنفيذ الرسوم ذات الدرجـات الظلية الخفيفة بدقة وحدة. وهناك تنويعات عديدة من طرق الإستنسل. واحتمـالات تقنية مختلفة، تصلح للإستخدام فى مجال الفن، وتتمـيز بسـرعة الأداء وسـهولته وقلة التكاليف.

ولقد تطورت لغة الفن، بل صور التعبير مع تطور تقنيات الرسـم بطريقـة الشاشة الحريرية ***Silk Screen***، إذ تُعد هذه التقنية الشكل الوسيط بين فن التصوير

Painting وفن الحفر ***Graphic Art*** . وفيها محاولات جادة تشـــجع المصوريـــن على استكشاف نوع من الوسائط سهلة الإستخدام نسبياً، فهى وإن كانت هنا تقنيـــة تنتمى إلى فن الحفر ***Graphics*** ، إلا أنها أقرب إلى فن التصوير ***Painting***.

وكان الفنان دائماً فى بحث دائب عن أدوات غير تقليدية لإبتداع صور فنيـــة جديدة، وعن وسائل غير مشحونة باللازمات التقنيـــة المعقـــدة. ورغـــم تقديرنـــا للطريقتين التقليديتين، فى فـــن الحفـــر، ســـواء المعدنيـــة ***Etching*** أو الحجريـــة ***Lithography*** ، فإن مكابسهم باهظة التكاليف، إضافـــة إلـــى أســـعار المحـــاليل الكيمائية والراتنجات الباهظة، وكذلك الوقت الطويـــل الـــذى تســـتغرقه العمليـــات اللازمة لإنتاج مستنسخات بكم مقبول. أما طريقة الطبع بالشاشة الحريرية فتشـــيع الغبطة فى نفس الفنان الذى يمارسها، إذ لا تحتاج إلى تجهيزات ومعدات معقدة.

ومنذ عام ١٩٣٠ بدأ بزوغ طريقة الشاشة الحريرية فى حقول الفن الجميـــل وسميت الطريقة سيريجراف ***Serigraph*** من أجل تمييز إنتاجـــها عـــن الإنتـــاج التجارى للإستنساخ بواسطة الشاشة الحريرية. وهكذا أُعتبرت الشاشـــة الحريريـــة أحد مجالات فن الحفر، غير أن الفنـــانين فضلـــوا اســـتخدام المصطلـــح الأكـــثر قرباً للمعنى، وهو طباعة الشاشة الحريرية ***Silk Screen*** . أما " **أندى وارهـــول** " ***Andy Warhol*** (ولد عام ١٩٣٠ من أصل تشيكى، وهاجر إلى أمريكا) فقد أنجـــز لوحته « مارلين ديبتـــش » ***Marilyn Diptych*** عـــام ١٩٦٢ بـــالألوان الإكريلـــك، وبطريقة الطبع بالشاشة الحريرية على سطح من القماش.

ورغم أن " **وارهول** " بدأ الحياة الفنية كفنان تجارى، إلا أنـــه كـــان يشـــعر دائماً بأن ما ينجزه هو فن إبداعى وأصيل، فضلاً عن أنه يرضى من يقتنيــه. لقــد أراد أن يصل بأعماله إلى الفن الأقل خصوصية والأقل فردية، حتى يصبـــح فـــى متناول العامة من الجمهور. ومنذ عام ١٩٦٠ عثر على موضوعاته فى العلاقـــات الجماهيرية، وفى الصحف والمجلات المصورة والإعلانات، وأنتج لوحات لطيفـــة تؤنس الرائى، هادئة وغير متميزة، وكان بحثه ينحصر فى نوع مـــن الفـــن ينتـــج بما يشبه الآلية، ويبدو وكأنه قد أنجز بدون تدخل الإنسان. وقد شجع علـــى فكـــرة أن باستطاعة أى فرد، بل كل الناس أن ينتجوا الفن فقال "أعتقد أنه ينبغـــى علـــى كل شخص أن يصبح مثل الآلة"، وقال أيضاً فى عام ١٩٦٢ "ارسم بنفسك لوحاتك، المناظر البحرية مثلاً، تمطرها بعدد من الأماكن وتملؤها بالعديد مـــن الإشـــارات، بما يشبه اللهو الشائع فى كل مكان". وقد اســـتخدم " **وارهـــول** " طريقـــة الطبـــع بالشاشة الحريرية من أجل أن ينقل الصور المتوفرة فعلاً علـــى مســـطح لوحاتـــه، لقد وصف طريقته بفخر واعتزاز قائلاً: "أعتقد أنـــه ينبغـــى للبعـــض أن يكـــون باستطاعته أن يصنع كل لوحة لى. وإنى أرى أنه لشئ عظيم حقـــاً لـــو أن أنـــاس كثيرون استخدموا الشاشة الحريرية، حينئذ فسوف لا يستطيع أحد معرفة إن كـــانت لوحتى هى من صنعى، أو من صنع أى شخص آخر. وللفنان " **وارهول** " لوحـــة تصور « مارلين مونرو » (١٩٦١). وكان اختيار " **وارهـــول** " لصـــور الجرائـــد بالأبيض والأسود والمجلات الملونة والتليفزيون أساساً لـــهذا العمـــل، وقـــد مثـــل " **وارهول** " معنى الآلية بأفضل طريقة بتكرار صورة " مارلين " فى لوحته خمسين مرة، مما أكسبها طاقة مضاعفة. وقد ترك " **وارهول** " مساحة فضـــــاء فـــى قـــاع اللوحة مما أعطى الإحساس بالإمكانية الصورية القابلة للتكرار.

إن اشتراط رعاة سوق الفن وجامعى التحف فى اختيارهم لأعمال الفن، توفر ندرة العمل، بدلاً من الكم الذى يقبل التوزيع الشعبى الواسع، قد أصبح الآن شرطاً برجوازياً، يتعارض مع مبدأ انتشار الفن واتساع مفهوم الجمهور، أما المحاولات الجادة من أجل خلق فن شعبى من خلال طبع الصور بكميات مقبولة، فهو الأجدر بالاعتبار.

هكذا أصبحت للمطبوعة قيمتها الجمالية والفنية الأصيلة، ولا ينبغى البحث فى المطبوعات عن نفس الصفات والقيم الفنية والجمالية، التى نبحث عنها فى أعمال الرسم، والتصوير باستخدام العجائن اللونية. وهناك قطعاً معايير تقيس درجة الإنجذاب تجاه الأعمال المنفذة بطريقة الطبع على القطع المحفورة فى الزنك، أو الحجر أو الخشب ...... الخ، فلكل وسيلة أداء تأثيراتها الخاصة، التى تختلف عن الوسائل الأخرى، وقد تعتبر مثل هذه التأثيرات مثيرات جمالية خاصة، وهو ما يُعرف بجمالية الطبعة، إذ أن للخط فى ذاته معنى خاصاً فى المطبوعة، تماماً مثلما للون من أهمية فى تحديد الصفات الجمالية فى مجال التصوير. وعندما كان فن التصوير يشترط نوعية معينة من رعاة الفن من الأثرياء، الذين يقدرون على اقتناء منتجاته، فإن ظهور القالب الخشبى كان وسيلة لطبع الصور رخيصة التكلفة. وهو يصلح لنوع من الفن يخدم الجمهور الكبير، بل الكثرة من الناس، وكذلك الليثوجراف فى الفن يقوم على مبدأ خدمة الجماهير وانتشار الفن.

وفى العصر الحديث ظهرت أساليب التحوير، وهى الأكثر تلائماً مع طبيعة وخصائص تأثيرات المحفورة والمطبوعة من خلال القوالب، وهناك محفورات

" **بيكاسو** " و " **شاجال** " و " **مايول** " تؤكد هذه الحقيقة، وهى الجمالية الخاصة بعالم المحفورات والمطبوعات منها.

قد يعنى مفهوم العمل الفنى الأصيل، الذى لا يكون نقلاً ***Copy*** أو مستنسخاً ***Reproduction*** ، غير أن « الأصالة » ليست خاصية نحصل عليها مطلقة، بل ليس هناك عمل فنى « أصيل » تماماً بالمعنى الحرفى للمصطلح. إذ أن ما يشتمل عليه إنتاج القطاع الأعظم من الفنانين من الصور المنقولة والمستنسخات لا يُخفى على أحد. وفكرة العمل الفنى الأصيل تماماً هى فكرة رومانسية بل برجوازية، وليس من المستحيل الكشف عن أصالة الأعمال التى هى من نوعية المستنسخ أو المطبوعة عن المحفورات، مهما كان الكم المطبوع عن الأصل، فالمبدأ الأجدر بالاعتبار هو انتشار الفن، وليس ندرة العمل الفنى. فعادة كان ينظر إلى المنتج المستنسخ على أنه عمل حرفى، أقل درجة من العمل الأصلى، بل ويفتقد أحياناً إلى فكرته ومعناه. ولسنا مع هذا الرأى قطعاً، فإن عمل نسخة طبق الأصل يمكن أن ترقى إلى درجة الأصالة إذا استطاع الفنان أن يحفظ فيها حسه وعقله وروحه. ورغم الصفة الذاتية التى تصبغ بعض أعمال الفن، فإن الفنان فى الغالب يعتبر عمله الفنى، هو السبيل إلى تحقيق تواصله مع أكبر عدد من الجمهور ويحقق أيضاً طموحه فى الشهرة والمجد. فكون الفنان يحظى بجمهور من المعجبين بفنه فى حد ذاته مدعاة لغبطة هذا الفنان.

لقد كان فن الحفر والطباعة دائماً فناً شعبياً موجهاً لكل الناس، وقد تناولت مواضيعه المعتقدات والحياة اليومية لهؤلاء الناس، ومنذ القرن الخامس عشر كانت تطبع الصور الشعبية بأسلوب مبسط وتلون يدوياً، بموضوعات تعكس طباع

وعادات الشعوب، وتعبر عن حياتهم الاجتماعية والسياسية. ولـــم تكــن الأعمـــال المحفورة والمطبوعة تعكس الفكر البصرى الإنسانى فحسب، وإنما كـــانت كذلـــك بمثابة وسيلة لنقل الأساليب الحياتية، وتصبح تحت تصرف الناس العـــاديين الذيـــن يتأملون صورها والأشخاص المصورين فيها. وكــــانت المجموعـــات المطبوعـــة تجوب كل أنحاء أوربا فأصبحت بمثابة أدوات اتصال ونقل بصرى فـــى متنـــاول الجميع، لرحلات خيالية وفكرية عبر الزمان والمكـــان. إن المحفـــورة المطبوعـــة تحمل تاريخ التطور والتقدم التقنى والعلمى للمجتمع والفنان. إذ أن اللوحة الزيتيـــة كانت حكراً على طبقة ذوى الدخل المرتفع، أما الحفر على الخشب فقد سمح لـــذوى الدخل الضعيف بشراء صور دينية أو رسم شعبى.

ولقد لعب فن الحفر والطباعة دوراً تربوياً وعملياً فى نقل المعلومـــات عـــن عالم النبات والحيوان وتدريس التاريخ بالصور، التى تجمع على شكل مسلســـلات للأحداث التى تصبح بدورها أدوات عمل المؤرخين. لقد استعان مؤرخى الفن مثـــل " **فازارى** " و " **شامبيرى** " بها لكتابة التاريخ. وكانت تعلق مطبوعات المحفـــورات على الجدران بهدف تعليم الأطفال بأسلوب التفكير البصـــرى، تـــاريخ الأشـــخاص والعادات. وتهدف مثل هذه الأعمال كذلك إلى تربية الذوق لما تحملـــه مـــن قيـــم جمالية خالدة، وهى تعكس كذلك القيم الأخلاقية والنفسية. ورغم أن بعض الفنـــانين والنقاد يريدون حصر مفهوم الحفر والطباعة بالعمل الفنى البحـــت، إلا أنـــه فـــى الحقيقة لا يمكن إغفال السبب الرئيسى لظهور هذا النوع من الفن، وهـــو تكـــرار العمل الفنى الواحد بغرض النشر والإتصال والنقل، وظاهرة تكرار العمـــل الفنـــى الواحد جعلت من الصورة أو الرسم المطبوع فنـــاً جماهيريـــاً، فلـــم يعـــد الرســـم

محصوراً على أقلية، وإنما أصبحت الصورة وسـيلة اتصـال بصـرى وفكـرى وجماهيرى.

ومنذ القرن الرابـع عشـر والخـامس عشـر، عندمـا ظـهرت الصـور الدينية والكتب المصورة المطبوعة، وضحت ضرورة فن الحفر فى نشر الصـور والأفكار حينما استجابت الصور بشكل أوسع لحاجات المجتمـع، بتمثيـل حياتـه اليومية وأساطيره الخيالية. والتعاليم التى كـانت ذات أهـداف تربويـة وفكريـة تخاطب الناس بواسطة الصور المرفقة بـالنصوص المطبوعـة. وكـانت تـوزع الأعمال أو تُباع إلى عامة الناس.، وقد لعبت الصورة دوراً اجتماعياً منذ عصورها الأولى.

لقد أُصبحت أعمال الحفر المطبوعة بمثابة اللغة البصرية والشـعبية، التـى تعبر بواسطة إشاراتها المختلفة المرسومة عـن طـرق حيـاة النـاس اليوميـة، بل أصبحت ظاهرة اجتماعية. والصورة المطبوعة التى استخدمها **"وليم هوجـارت"** لنقد عيوب المجتمع الانجليزى مثلما فعـل **" دومييـه "** فـى فرنسـا، قـد بـدت كسلاح مخيف له فعاليته وتأثيره على النفوس، أكثر من الخطـب السياسـية فـى القرن التاسع عشر. وفى عصر الصناعة اسـتعملت الرسـوم المطبوعـة كـأداة دعائية لنشر أفكار أيديولوجية وكذلك لنشر الأفكار الدعائية.

وفى المجالات العلمية استُعمل هذا الفن لنشر صور موضوعية بدقة علميـة كبيرة، وقد طُبق هذا المبدأ على إنتاج الخرائط بصورة علميـة دقيقـة بمناظرهـا وتضاريسها، كما استُعملت الطريقة نفسها فى تصوير الآثار والرسوم التوضيحيـة

فى الكتب العلمية. وأصبحنا مؤخراً نهتم بالقيمة الجمالية لمطبوعات رسوم النباتات والحيوانات كقطع فنية نادرة، وكانت أعمال الحفر الخشبية التى صنعها الفنان الألمانى " ديورر" والتى تُحفظ الآن فى المتاحف، لم تكن إلا صفحات من كتب طبعها الفنان، ليس بغرض التزيين وإنما كان دورها النشر والإتصال البصرى والفكرى. وكانت الكتب المصورة تجوب العالم وقابلة للنسخ عدة مرات.

ومنذ ظهور طوابع البريد التى تحمل صوره معالم المدن، أنتجت ملايين القطع التى تباع فى كل بلدان العالم. فأصبح طابع البريد يحمل صوراً ورسوماً يتعاطف معها الجماهير جمالياً، وهى تصل بين الناس وبين الأفكار، ويحتفظ بها الناس الآن كذكريات عزيزة. وأصبحت رسوم كتب الأطفال فناً متميزاً بفضل تطور الطباعة، وهذه الرسوم تخاطب الأطفال والكبار بفكر بصرى. وأصبح كذلك الإعلان المطبوع يحمل كل صفات الثقافة الاجتماعية ويحمل خفايا أيديولوجية.

لقد كان الحفر المطبوع وسيلة نشر فى المجتمعات قبل ظهور المتاحف، والتليفزيون، ووسائل الأعلام المختلفة، ومع ظهور الإعلان الذى يعد رسالة بصرية مختصرة موجهة إلى جموع الناس. وقد تطورت وسائل الإتصال الجماهيرى مع اكتشاف التصوير الفوتوغرافى. وأصبح الحفر فى عصر الصناعة منذ نهاية القرن التاسع عشر وسيلة للنشر والإتصال الأكثر شعبية، للحصول على المعارف وعلى الصور الثقافية بشكل سهل، فقد أصبحت اليوم الصورة وسيلة المخاطبة والكشف العلمى الأول، وأصبح تأثيرها الجماهيرى والحضارى غير محدود.

والصورة المطبوعة كانت وما تزال ترضى الجانب الخيالى والتعبيرى فى الفكر الإنسانى، عندما تتأقلم مع معطيات العصر العلمية والتقنية والاجتماعية والصناعية. وهى تسجل النواحى الفكرية والروحية والرمزية للمجتمع كضرورات حضارية.

وأكثر أعمال الحفر وجدت على شكل رسوم كتب، حيث تشكل الصورة الجزء الرئيسى من الكتاب، والحديث الذى يرافقها يسهل فهمه. ومع استبدال الحفر على الخشب بطرق الحفر الحديثة الميكانيكية والكيميائية والضوئية، ومع ظهور الليثوجراف والفوتوغرافيا التى تابعت تطورها منذ أكثر من مئة عام، فقد أعطت اليوم نتائج مبهرة. وقد قامت اليونسكو منذ عام ١٩٤٩ بنشر نسخ ملونة للأعمال الفنية، مما تم توزيعه على الجمهور والمؤسسات التعليمية والمراكز الثقافية.

ولقد لاحظ " **مالرو** " أن الفضل فى انتشار المعرفة والثقافة البصرية فى الفن التشكيلى يعود إلى التطور التقنى لفن الحفر والطباعة. إذ حلت الصور فى رأيه محل المتحف والمكتبة بإقامة مكتبة للصور، وبذلك تحول كل بيت إلى متحف، وأنهت طرق الطباعة الحديثة « أسطورة » العمل الفنى النادر. وأصبح من الممكن مقارنة الأعمال الفنية والأساليب، حيث يتم فى لحظات ودون الانتقال من متحف إلى آخر عرض الصور طبق الأصل.

وقد اعتبر الناقد " **هنرى فوسيون** " رسوم الإعلانات وأعمال الحفر المنسوخة ورسوم الكتب من الأعمال الفنية الخالدة، وأصبح الفكر البصرى عند

الفنان والجمهور المعاصر، بفضل تطور إمكانيات الحفر أكثر اتساعاً وفعالية، حيث الاستجابة للطموحات الخيالية التى لها دورها الجمالى والثقافى.

وهكذا قربت التكنولوجيا الحديثة كثيراً من التحقيق المادى والتصور الخيالى والفكرى للفنان، بعد أن وضعت تحت تصرفه الكثير من الإمكانيات الجديدة، كتركيب وتحليل الصورة. واستفادة الفنان من التقدم التكنولوجى فى فن الحفر والطباعة، قد حرر خيال الفنان وفتح أمامه آفاق رحبة جديدة. وقد أصبح تحت تصرف فنان الحفر المعاصر طرقاً متنوعة، فتركيب الصورة يتم بسرعة فائقة، كما يتم نقل ومعالجة الصور والأفلام مع تنويع معطيات الصورة الواحدة، وكذلك استعمال العدسات يغير ظروف الضوء واللون، وباستعمال الفلترات المختلفة تمكن الفنان من اللعب بنتائج الصورة واللون كيفما يشاء. وقد دخلت عملية الإبداع عالم الفكر الجديد والإعداد والإخراج، ولقد قربت المسافة كثيراً بين الفكر والتنفيذ، عندما أصبح الفن اليوم « فكرة وتصور ».

إن التكرار والتعددية جعلا الرسوم واللوحات أكثر شهرة مما سرّع حركة الثقافة العالمية الجماعية.

السينما وسيلة للإتصال الجماهيرى

وقد اتجهت السينما مؤخرا إلى الأفلام التى تعتمد على الخيال والإبداع أكثر من الواقعية، إضافة إلى أفلام الحركة والإثارة، للإيحاء بجو سحرى باستخدام عوالم تكنولوجية متقدمة، مما خلق طقساً جديداً لأسلوب الإستمتاع بالأجواء

الخيالية المحبوكة فنياً، يسبح من خلالها المشاهد بتلك الصور التى تأتى إليه عبر فضاء مظلم فى قاعة السينما، فيسافر إلى أماكن نائية وعوالم أخرى، ويسترجع أزمنة بعيدة. وتصاحب أحياناً هذه الخيالات أصوات تأخذ بذهن المشاهد بعيداً عن عالمه بقوة، فيبدل شعوره، وتطوف به أفكار لم يكن يهتم بها من قبل.

إن فكرة صنع تسجيل مستمر للحركة قد سبق الفن المصرى القديم العالم فى تحقيقها، من خلال الرسوم والنقوش المحفورة على جدران المعابد التى سجل فيها بطريقة المشاهد المتعاقبة بما يشبه شريط السينما فى العصر الحديث. وعندما تكون هناك سيطرة على الطريقة التى تعمل بها الآلة، سوف يتمكن الفنان فى الوقت المحدد والذى سوف يعطيه لكل جزء، لكى يظهر فيه، أو الجزء الذى يليه فى الصور المتحركة، من أن يُظهر الحركة للعيان. وكل جزء يُرى بترتيب وفى وقت الزمن المعين، الذى يعتقد المنفذ أنه الأفضل للإحساس البديهى الصورى، وذلك بإضافة الصوت الذى يصف البعد الرابع (الزمن) الذى يمثل بُعد وجودنا وإحساسنا بالسمع، ويعزز الرؤية ويجعلها تحيط بالمشاهد إلى درجة تجعله مشاركاً عاطفياً ووجدانياً لموضوع الحدث، ومكان حدوثه، ولزمن حدوثه.

ويمكن أن نعتبر الصورة المتحركة امتداداً للصور الساكنة غير المتحركة التى تحتوى على مجموعة من الصور الساكنة، وفى الغالب تنتج بعدد ٢٤ كادر فى الثانية، مما يخدع بالحركة عند تتابع الصور المتحركة مع تتابع الإيحاءات المتعلقة بها فى كادرات مستمرة فى الفليم، تعتمد على ظاهرة استمرار الأثر فى العين. وإن استمرار الإدراك المرئى هو الإستبقاء بواسطة الخيال بعدما يختفى الحافز. ومعظمنا لديه خبرة بصور الطيف، الذى يتألف من أشكال وخطوط

الأشياء التى نراها مباشرة، بعدما تحلق أعيننا بعيداً عنها فتنقلها لأشـــياء أخــرى. وذلك ما يقصد به فى الحقيقة إستبقاء الرؤية التى تمكـــن المشــاهد مــن المــزج الخيالى، بحيث يدرك بالإحساس التسلسل المنفصـــل ويخلــط الصــور بــالأحداث المستمرة. وإن إمكانية دمج صورة فى تسلسل مرئى هى صفة أساسية فى مجـــال السينما.

وهناك حقيقة هى أن المشاهد يجلس أكثر الوقت فى ظلام كامل ناظراً إلـــى تلك الشاشة، وذلك يعنى أن هناك فواصل زمنية تقطع رؤية الفليـــم. وإن الســـينما وسيلة إتصال ضخمة مشوقة، وقد بدأ المسؤلون فى الغرب بعد الحــرب العالميــة الأولى، توجيه الصور المتحركة وفقاً للإهتمامات السياسة والتربوية. وقد بدأ مـــن يومها عصر استغلال الفنون فى التأثير على الجماهير، وطوع هذا الفـــن الجديــد لخدمة الأغراض العلمية والتربوية بطريقة فعالة فى عمليات التســجيل، وتصويــر التجارب العلمية والفنية. والسينما تحتاج إلــى مكــان خــاص غــير المــنزل أو المكتب، وتجذب السينما الجمهور بأساليبها المشـــوقة، وقــد تطــورت تقنياتــها وتطورت إبداعات الفنانين فى كتابة فن السيناريو السينمائى، وأســاليب التوليــف، وأمكانية التحكم فى مضامين موضوعاتها، عــن طريــق إختيــار البيئــة والجــو المناسب للفيلم، واستغلال عملية تتابع أو تجاور الأحــداث، أو خلــق بنــاء مــن المشاعر والمعانى الجديدة، التى تخدم الغرض المقصود من العمل الفنى.

وقد قدم الفنـــان المســتقبلى "**جيــاكومو بــالا** ***Gia Como Balla***" فــى مجال السينما، تقنية التواقت، والتى تعتمد على وقوع حادثين فـــى وقــت واحــد، باستخدام حيلة سينمائية، تتمثل فى لقطات لأماكن وأزمنة مختلفة فـــى آن واحــد،

وقد تضمن الفيلم المستقبلى مفاهيم عــن الموســيقى الملونــة، وعــن ســيمفونية الألوان والخطوط. وأشار النقاد إلى أن المستقبليين قد بحثــوا عــن إثــراء الفــن بالمبتكرات التكنولوجية.

إن الفيلم صناعة مثلما هو شكل فنى متميز، فهو أحد أشكال التعبير، فيوظـف العناصر التكوينية للفنون البصرية، مثل الخط والشكل والكتلة والــتركيب. وهــو يستفيد من علاقات الظل والنور والإيقاع مثل فنون الموسيقى والشعر والتصويـــر ويضاف إليه الحركة، وهو يعتمد فى تعبيره بصرياً ولفظياً بالإثارة والحوار علـــى التصوير الذهنى والاستعارة المجازية والرمز، ويضغط الزمان والمكــان ليتحــرك بحرية أكثر وطلاقة، ويسمح الفيلم بالتفاعل بيــن المنظــر والصــوت والحركــة بالتعبير المباشر من خلال صور مادية محسوسة.

ويستطيع الفيلم أن ينقل الواقع، استفادة من التيار المتواصل للرؤية والصــوت والحركة التى تُشعر الرائى بالتأثير العاطفى لذلك الواقع. وذلك ما يجعـــل تحليـــل الفيلم مسألة أكثر صعوبة نظراً للتفاعل المستمر والمتزامن بين الصورة والصـــوت والحركة على الشاشة. أما مسجلات الفيديو كاســيت، فقــد عملــت علـــى تنميـــة المهارات التحليلية. وبواسطة المشاهدة السريعة، وتلقى الأثـــر العــاطفى الشـــامل والفكرة الرئيسية، يركز المشاهد انتباهه على التحليـــل الســينمائى، دون الإخـــلال بحيوية الجوانب العاطفية والسحرية للتجربة، بحيث تجمع بين الإبتهاج بجمال الفيلم والغموض الحدسى للفيلم، إضافة إلى الكشف عن أغوار الفهم بـــأدوات التحليـــل، بحيث ينظر إلى كل جزء من التحليل على أنه مرتبط بحياة المجموع فيسهم بطاقتـــه الحيوية فى بقاء الكل نابضاً. والحقيقة أن عناصر أى شكل فنـــى لا تتواجـد فـــى

عزلة، ولذلك يصبح تقسيم الفيلم إلى عناصره المختلفة بغـــرض التحليـل عمليــة مصطنعة، ولو أن التجزيئ فى المنهج التحليلى من باب التيســـير، إذا لــم يغفـل الناقد فى دراسته مبدأ أن الأجزاء تترابط فى علاقات فى إطار هــذا الكـل التــام. وعادة يبدأ المشاهد بالاستيعاب للمعنى الإجمالى وفهمه بطريقـــة عموميـــة حتـــى يتوصل إلى سمته الباطنية.

ويعنى التحليل السينمائى تفتيت الكل لإكتشاف طبيعـــة الأجــزاء. وتناســبها ووظيفتها وعلاقاتها المتداخلة فى التركيب من أجل الإرتقاء بالفهم الحدســـى إلـــى مستوى الوعى فى تحديد القيمة الفنية والجمالية للفيلم. وكلمـــا أمعنـــا النظـــر فـــى الفيلم بالتحليل سوف يزداد إعجابنا به، وستبدو أحكامنا على معنى الفيلـــم وقيمتـــه الفنية والجمالية أكثر فعالية وسيكتسب تذوقنا عمقاً. والحب الذى يقوم علـــى الفـــهم يبقى، ويستند إلى التقدير لقيمته، غير أن اللقاء الحميم بالعمل الفنى والمشاهد هـــو الطريق الأفضل لخلق الحب وليس التحليل والنقد.

ويصبح الفيلم أحياناً أداة لرواية قصة، غير أن للقصة مجال هـــو الطباعـــة، إذ أن القصة تُكتب لتقرأ معتمدة على الكلمة المنطوقة. ويســـتطيع القـــارئ بخيالـــه أن يستحضر فى مخيلته محاكاة للتجربة التى رآها أمامه، أما الروايـــة الســـينمائية فيعتمد الفيلم فيها على عناصر مرئية لا يمكن التعبير عنها فـــى صيغـــة مكتوبـــة، غير أن عالمى الأدب والأفلام، رغم اختلافهما فى المجـــال التعبـــيرى يتقاســـمان عناصر كثيرة.

وفى الفيلم تتوحد العناصر والأحداث والصراعات والشخصيات فى خط روائى يسهم فى تطوير الموضوع، فترتب هذه العناصر بعناية تبعاً لعلاقتها بالموضوع. وبإستخدام المهارات التكنيكية يستطيع صانعو الأفلام أن يخلقوا عالماً خيالياً قابلاً للتصديق، وذلك بتهيئة بيئة خيالية بأسلوب مقنع وإحساس بزمن مختلف أو بشخصيات غير عادية، بحيث يستحوذ جو الفيلم العام ومزاجه على المشاهد.

ويشترط فى الفيلم الجيد أن يجذب شغف المشاهد ويستحوذ عليه، وما يعمل على توفير عنصر التشويق والجاذبية سرعة الحركة، أو الرومانسية، أو الإستمتاع بالتسلية. فرغم احتمال تضمن الفيلم على ما يهز مشاعر المشاهد أو يثير حيرته أو يصيبه بالإحباط إلا أنه لا ينبغى أن تصل مثل هذه الأحاسيس إلى درجة من الضجر والضيق أو الكآبة التى لا يحتملها المشاهد، ويحرص صانع الفيلم على تجنب التفاصيل التى تخرج عن الموضوع وتلهى انتباه المشاهد، بما تقدم لنا الحياة من مشاهد غير ممتعة أو غير جديرة بالمشاهدة ذاتها، مهما كان اتجاه الفيلم من الواقعية.

ويستخدم السينمائى كل الأساليب التكنيكية من أجل أن يخلق العناصر التشويقية ليثير انتباه المشاهد واهتمامه بشغف، بما يشتمل عليه الفيلم من عناصر الحركة أو التغيير التى تنتقل من الحركة الجسدية إلى الحركة الداخلية أو العاطفية للشخصيات.

ويراعى السينمائى توفير عنصر البساطة فى الفيلم بما يحقق للفيلم الوضوح والتوحد فى فكرته، حتى لا يصيب المشاهد بالإحساس بالضجر

أو التململ، أو بعدم الانتباه، فيقوم بضغط موضوع الفيلم في بناء درامي موحد بموضوع بسيط محدد. ومع ذلك لا يغفل قدر من التعقيد يكفي للإبقاء على اهتمام المشاهد بحكاية الفيلم، بما يشتمل عليه من بعض المفاجآت والأشياء الخفية والتضمينات والإيحاءات بما يترك بعض الأشياء عرضة لتأويل وتفسير المشاهد. وهكذا تُجمع الأساليب التكنيكية للتعبير في تلاؤم بين البساطة والتعقيد دون المبالغة في التعقيد أو البساطة. والحقيقة أن العمل الفنى ليس وسيلة يعبر بها الفنان عن نفسه فحسب، بل هو وسيلة كذلك، تستثير وتوجه في المشاهد نوعاً من الخبرة الجمالية، وتتوجه إلى حاسته البصرية أو السمعية أو الاثنين معاً، فتثير بالتالى استجاباته الإدراكية الحسية وما يتصل بها من استجابات أخرى، كالخيال والفهم والعاطفة. وبما أن الفن يوجه إلى الإدراك الحسى وإلى الأجهزة النفسية والحسية، فإن عمل الفن يتوقف على طبيعة هذه الأجهزة في المشاهد، فهناك حدود تفرضها العين الإنسانية وتقرها عملية الإحساس بفعالية الصور والأضواء والحركات فى العمل الفنى.

وتزداد قدرة المشاهد على الإحساس والإدراك والتخيل والإستجابة للعمل الفنى بالتدريب والتعليم، وكلما زاد تعقيد العمل الفنى كلما ازدادت صعوبة فهمه ككل عضوى. ويصبح العمل الفنى أسهل على الفهم إذا كان في إطار محدد وشامل، وقد يكون عمل فنى بسيط، صعب الفهم لغرابة محتواه، أو شكله، أو أسلوبه، أو معانيه الرمزية، وعموماً فإن تزايد التعقيدات يحد من القدرة على الإدراك، والتفسير، والتخيل، والتذكر، وعندما يكون بلا مبرر يعمل على إنقاص عدد الجمهور، ومراعاة عدم التعقيد ضرورة لا تتعارض مع رغبة الفنان في

تطوير تقنية عمله الفنى بطريقة تضمن التنوع مع شيء من الوحدة، من أجل اجتذاب اهتمام المشاهد.

السينما والرمز

يعنى الرمز سواء فى عمل من أعمال الفن أو فى وسائل الإتصال اليومية أن يعمل على إثارة أفكار وخواطر فى ذاكرة المتفرج، وتتضمن كل أشكال الإتصال البشرى استعمال الرموز، ويستجيب المشاهد للرسالة الرمزية. وكثيراً ما تُستخدم الشخصيات والأشياء فى الفيلم رمزيا، ويتحركون فى مواقف رمزية. كذلك يمثل الفيلم أو يوجه بمجموعة من الأفكار أو المشاعر، وبذلك يكتسب مغزى يتجاوز ذاته. فيصبح الرمز نوعاً من وحدة الإتصال مشحونة بمجموعة من المتداعيات من الأفكار والمواقف والمشاعر، تُفهم تبعاً لإطار ثقافة معينة، ويتوقف استخدام مثل هذه الرموز على ملاءمتها للتعبير. وقد يعتمد الفنان على رموز جاهزة أحياناً، وفى أحيان أخرى يخلق الرموز التى يُحملها بمعانى مستنبطة من سياق الفيلم. فيحمل صورة مادية مشحونة بشحنة من المترابطات المعنوية أو المشاعرية، ثم يستخدم الرمز لاستدعاء هذه الشحنة.

وعن طريق شحن شيء ما بقيمة رمزية سيتم توسيع معنى الشيء الرمزى لكى ينقل معانى ومشاعر وأفكار إضافة إلى التأكيد على المعاملة الرمزية للشيء، وعلى قيمته الرمزية.

ومن وسائل شحن الرموز جذب الإنتباه إلى الشيء أو الفكرة مرات عديدة من أجل تنمية دلالته، وبإبداء الاهتمام به على غير العادة، مما يضفى عليه قيمة، وكذلك من خلال وضع الشيء أو الصورة فى الفيلم، فى علاقته بالأشياء البصرية الأخرى، أو من خلال المكانة التى يشغلها فى بنية الفيلم أو بتكبير لقطات الشىء الذى يراد أن يرى رمزياً، أو بتصويره من زوايا غير عادية، أو باستخدام المؤثرات الصوتية. وفى الغالب تعمل الرموز وتتفاعل مع الرموز الأخرى فيما يُعرف بالنماذج الرمزية، فيمكن التعبير عن الفكرة نفسها من خلال عدة رموز حتى تنمو الرموز فى قيمتها وقدرتها. وعندما يصبح الأسلوب التعبيرى يقوم فيه كل شىء وكل شخصية أو كل فكرة على أساس رمزى، يعرف بالأسلوب الرمزى. والحقيقة أنه قلما يمكن تفسير الرموز بمعنى واحد واضح ومؤكد، وإنما تحتمل تأويلات متعددة، وبذلك يصلح الإتجاه الرمزى إلى إكساب العمل شئ من التعقيدات اللازمة لإثراء الجانب المشوق من الفيلم.

واستخدام التشبيهات المرئية فى الفيلم كنوع من المقارنة، تساعد المشاهد فى فهم صورة بفضل مماثلتها لصورة أخرى. ولذلك تقحم الصور العرضية الثانوية فى سياق الفيلم، بفاعلية من أجل المساهمة فى إدراك معنى الصورة المحورية فى القصة. وعندما تُستمد التشبيهات بشكل طبيعى من بيئة المنظر، فهى تبدو ذات رقة لطيفة وقوة تعبيرية كان يستحيل بلوغها، غير أنه عندما يصبح الرمز أو التشبيه مستهلكاً ومبتذلاً تفقد الصورة قوتها التعبيرية ويُفتقد الرمز.

ومن المقومات الجوهرية للفيلم التى تسهم فى إنماء موضوع الفيلم أو تأثيره الكلى، هو زمان ومكان الفيلم اللذان تجرى فيهما حكايته، فلكل فيلم فترة

زمنية تجرى خلالها أحداث الحكاية، وموقع يتميز بمناخ وعوامل طبيعية تؤثر على أشخاص الحكاية فى ظروف اجتماعية واقتصادية خاصة. وهناك أهمية لأنواع التفاعل بين الشخصيات وبيئتهما وأن يراعى التأثير الفعلى للعناصر الزمانية والمكانية التى لها دور فى تشكيل الخط الروائى للفيلم، على أن تكون المناظر المختارة على درجة عالية من التأثير البصرى، إذ أن الجمال البحت لمنظر يكون مؤثر فى حد ذاته فى حالة إذا لم يخل بالطابع العام للفيلم، وقد يكون اختيار المنظر فى الفيلم من أجل خلق جو عاطفى ومناخ نفسى معين، بما يُعد مهماً فى تحقيق عنصر التشويق ومتلائماً مع الطابع الشامل للفيلم، وقد يكتسب المنظر معانى رمزية فيغدو المنظر عاكساً لفكرة مرتبطة به. ويكون عالم الفيلم محدوداً ومع ذلك يبدو كرمز يمثل العالم بأكمله مكتفى بذاته ويقترب المعنى المتضمن يقترب من المجاز.

وإن أهم ما يميز الفيلم كأحد أشكال الفن هو الصورة لأن العنصر المرئى هو وسيلة الفيلم الأساسية للإتصال، والحقيقة أن الجزء الأكبر من حكاية الفيلم تنتقل غير ملفوظة من خلال الصورة والموسيقى، فلغة الفيلم هى لغة الحواس عن طريق تدفق الصور، والسمة الخيالية والقوة الدرامية للصورة هى التى تتوقف عليها السمة الكلية للفيلم، ولو أن المؤثرات الفوتوغرافية لا ينبغى أن تبتدع بذاتها كصور مستقلة أو جميلة، بل لابد وأن تحدد فيها القيمة الدرامية بالإضافة إلى القيمة الجمالية، فقيمة الصور السنيمائية وتقنياتها تتوقف على مدى تعبيرها حسياً أو فكرياً بوسائل مؤثرة. وفى الإمكان استناداً إلى أن العنصر المرئى أقوى وسيلة اتصال فى الفيلم، فلا ينبغى أن تطغى حرفية التصوير على القيمة التعبيرية للفيلم، ولابد للتأكيد على وظيفة الأدوار التمثيلية والموسيقى بنفس المستوى.

الفيلم وعناصر التكوين السينمائى

يستغل الفيلم جميع الخواص التى تؤهله لأن يصبح فريداً، ومنها الحركة، على اعتبار أن الفيلم تدفق من الصور والأصوات المتألقة فى حيوية، لتوليفة من الصور والصوت والحركة فى حيوية مشوقة. والتفاعل المتزامن بين تلك العناصر على الشاشة يصنع إيقاعات مركبة متنوعة مرئية وسمعية تفيد فى تكثيف الإحساس بالحياة النابضة. وللفيلم قدرة على التخاطب المباشر من خلال صور وأصوات، تعرض الحدث من زوايا ممتعة، وتعالج الزمان والمكان ببراعة وتخلق السينما إيهاماً بالعمق، فى عالم ثلاثى الأبعاد.

وكل لقطة عبارة عن تدفق متواصل من الصور، وليس عملية إنشاء كل كادر فى اللقطة وفقاً لقواعد التكوين الجمالية المطبقة فى الصورة الفوتوغرافية الثابتة وإنما يراعى حركة الصورة وإيهامها بالعمق.

ومن طرق تركيز الإنتباه على الشئ الذى ينبغى أن يحظى بالأهمية والدلالة فى الكادر، تكبير حجم الشئ واقترابه فى الصورة فى مقدمة المنظر، بحيث تنجذب إليه العين بطريقة آلية عندما يصبح فى البؤرة، وتنجذب العين عادة للأشياء المتحركة أكثر من الأشياء الساكنة، ويهيمن المصور السينمائى على إنتباه المشاهد عندما يستخدم اللقطات المكبرة لموضوع الإهتمام حتى لا ينظر إلى غيره، وكذلك يمكن تأطير الأشياء الموجودة فى أمامية الصورة حتى لا يتشتت انتباه المشاهد، باستخدام إضاءة أسطح وبؤرة أكثر حدة على الشئ، أو المنظر

الموجود داخل الإطار، واستخدام الإضاءة يساهم فى جذب الإنتباه علـــى الأشـــياء الهامة، فالتباين بين الضوء والعتامة يخلق مراكز للإهتمام البؤرى.

ويسهم المولف السينمائى بتجميع الفيلم فى شكل لغز معقد من الصور ومـــن مكوناته، بطريقة توليفية تظهر إمكانيته التقنية السينمائية بالتحدث بلغتـــها الخاصـــة فى شكل مرئى ومعبر، ويُقدر مولف الفيلم متى تظهر كل لقطة وكم تستغرق فـــى زمنها على الشاشة بحساسية فنية وجمالية، فى علاقة وثيقة بالموضوع وفى عمليـــة التوليف تحذف مشاهد حتى يتسنى تحقيق صورة نهائية، تتفق مـــع بـــؤرة الرؤيـــة الخاصة والطابع المتميز. وهكذا يعاد تجميع الفيلم ليصبح كاملاً تســـهم فيـــه كـــل صورة أو لقطة إسهاماً له مغزاه فى تطوير موضوع الفيلم وتعميق أثره الكلى.

فلما كانت وحدة الفيلم هى اللقطة، فإنه بضم سلسلة من اللقطات يمكـــن نقـــل حدث يجرى فى زمان ومكان واحد، وبمجموعة من المناظر يتكون المشهد الـــذى يشكل جزءاً من البناء الدرامى للفيلم. وبانتقاء أفضل اللقطـــات يصبـــح للتجميـــع طريقة فعالة بحيث تكون لهذه اللقطات مؤثرات مرئية وصوتيه لها تـــأثير وأهميـــة فى دلالتها. ويحرص مولف الفيلم على الوحدة المتماسكة لمجموع الأجزاء بحيـــث تنتقل المناظر بطريقة سلسة وجميلة ومؤثرة درامياً.

وفى عملية المونتاج يستخدم المولف سلسلة موجزة مـــن الصـــور المرئيـــة والسمعية بطريقة إختزالية من أجل خلق مزاج نفسى، أو جو عام، أو انتقـــال فـــى الزمان والمكان، أو تأثير عاطفى.

ويبدأ تحليل الفيلم بمحاولة الحصول على فكرة واضحة عن موضوعه أو محور فكره أو اهتمامه الأول، ثم ينتقل بعد ذلك الناقد لتقدير قيمة كل عنصر من عناصر الفيلم مثل البناء الدرامى والمعانى الرمزية، والمناظر، والتصوير والتوليف، والمؤثرات الصوتية، والحوار، والأسلوب. ومع الكشف عن العلاقات بين كل عنصر والموضوع أو الغرض، يمكن إصدار قرار حول موضوع الفيلم واضح، وبعد التحليل يحاول فهم الفيلم كعمل فنى موحد، مركب حول غرض رئيسى، ويلزم هنا تقدير هدف الفيلم بنوع من التعاطف مع ما أراد المخرج أن يفعله، والمستوى الذى يحاول التخاطب على أساسه، دون التخلى عن المعايير الخاصة بالفيلم الجيد.

والحقيقة أنه ليس صائباً أن نخضع الفن للعقل وحده أو للمعايير الموضوعية لقيمة الفيلم، فاستجابة المشاهد للأفلام عملية أكثر تعقيداً من مجرد التحليل بأجهزة الكومبيوتر، ففى الفن جانب حدسى وعاطفى وشخصى لا يستهان به. وتتوقف الإستجابة على مشاعر المشاهد وعلى تجاربه فى الحياة، وعلى مدى تكيفه الاجتماعى والأخلاقى، وعلى مستوى تثقيفه، وعلى الزمن والمكان الذى يعيش فيه.

وبجانب التقييم العقلانى يضع الناقد اعتباراً لشدة الإستجابة الشخصية للفيلم، وبالإضافة إلى كل ذلك هناك أهمية لدراسة دور الحيل التكنيكية فى التأثير الكلى للفيلم، وكيف استطاع أن يستغل إمكانية المجال السينمائى فى توصيل رسالة معينة. ويُنظر أحياناً للفيلم على أنه صورة منعكسة للشخص الذى صنعه، فى ضوء أسلوبه ورؤيته الفنية. ويحاول الناقد الكشف عن المعنى وراء سياق الفيلم بحس

أخلاقى أو اجتماعى أو فلسفى، لتقديم فهم أوضح عن الحياة أو الإنسان ويكشف عن قوة الفيلم كفكرة ذات أهمية معرفية أو أخلاقية أو اجتماعية أو ثقافية، وبالإضافة إلى هذا المدخل العقلانى يحكم الناقد على أهمية الفيلم كتجربة عاطفية أو حسية لها قوة تأثيرها فى بعث استجابة المشاهد عاطفياً وحسياً.

إن الفنان يسعى دائماً من أجل السمو على الدور الذى يُطلب منه المجتمع أن يؤديه، ويتجدد اهتمامه بعدم الإكتفاء بفائدة ما ينتج، وإنما بجمالية ما ينتج أساساً. ومهمة اكتشاف تفكير الفنان باستخدام أساليب تحليلية وتفسيرية تمثل نوعاً من التحدى من العقل، مما يؤدى إلى تحقيق فهم أعمق، إضافة إلى تحقيق المتعة. ويتصف العمل الفنى بإمكانية إتاحة الفرصة لقيامة بتجربة ذهنية بالمعنى التحليلى. والحقيقة إن الفن هو بمثابة سجل لحياة الناس وتجاربهم المادية والنفسية، ولأفكارهم وطموحاتهم، ومهما بدا الفن غريباً وغير مألوفاً، إنما هو إنتاج ينتجه أناس من أجل أناس آخرين. وكلما ازدادت الألفة بالفن يجد المرء إن عامل المعرفة هو أقوى البواعث على الإنفعال بالفن أو بالجمال.

الفن الحركى والجمهور

وقد ازدهرت الروح العلمية، عندما استخدم الفنانون فى العصر الحديث الحركة الميكانيكية أو البصرية أو الطبيعية، مثلما استخدم " **موهولى ناجى** " الضوء استخداماً مباشراً فى الفن لإعطاء تأثير الحركة الواقعية، وكان ذلك يقوم على أساس فهم علمى بالوسائل التى يستخدمها، وبالعالم المحيط به وبشخصيته. وكان الفنان يقوم فى مجال الفن الحركى ***Kinetic*** ، بإجراء تجارب علمية، ويحتاج

بالإضافة إلى معلوماته النظرية، مساعدة العلماء فى استخدام أحدث الطـــرق التـــى تصلح لبناء أعمالهم الفنية. وكان الفنان فى « المذهب الحركى » يسعى إلى تعميـــق العلاقة بين العمل الفنى والمشاهد، فتصبح علاقة اتصال مباشرة متواصلة.

وتضمنت معظم البيانات التى أصدرتها جماعات الفن البنائى (١٩٢٠) علـــى موضوع المشاهد وكيفية التأثير على مدركاته وأحاسيسه المختلفة، كمتلقى لرســـالة، وكمشارك فى عملية الإتصال مع الفنان من خلال العمل الذى يؤثر تمامـــاً علـــى مدركاته وأحاسيسه، ويستحوذ على نفسيته داخل نطاق جاذبيته.

ويمكن للفن كوسيط بين الفنان والمشـــاهد وكوســيلة اتصـــال جمـــاهيرى، إحداث الإشارات التى تثير الإحساس بأهمية تحقيق التلاؤم، والتفاعل المثمر بيـــن المشاهد والعمل، الذى تحول إلى بيئة محيطة ومؤثرة فسيولوجياً وسيكولوجياً فـــى هذا المشاهد. أما أعمال " **موهولى ناجى** " المتحركة فكانت قوية التـــأثير، وقـــادرة على الاستحواذ على مدركات المشاهد بشكل كلى، وطغى العنصـــر التكنولوجـــى فى مثل هذه الأعمال على مخيلة الفنانين، مما أتاح طرقاً مســـتحدثة فـــى وســـائل التشغيل. وقد تمكن الفنان من تحسين مســـتوى الإدراك الجمـــالى لـــدى المتلقـــى، وذلك بإثراء إمكانيات تكوين الصور الإدراكية الجديدة فى العمل الفنـــى، ودعـــى " **لسيتزكى** ***Lissitzky*** " إلى ضرورة شيوع الفن كخادم للجماهير العاملة، ووصوله بمفاهيمه للعامة، وإلى استخدام التقنيات الصناعية. وكـــانت معظـــم أعمـــال الفـــن الحركى ***Kinetic Art*** تعمل بواسطة قوة دافعة، ســـواء طبيعيـــة، أو ميكانيكيـــة، أو كهربية، أو مغناطيسية. وقد تنتج فى العمل الفنى حركات على وتـــيرة واحـــدة أو متغيرة، وأحياناً تتخللها بعض فترات سكون. ولقد نادى " **نعـــوم جـــابو** " فـــى

بياناته (١٩٢٠) بالفن المتحرك كشكل ضرورى لإدراك عنصر الزمن الحقيقى، بإظهار الحركة والإيقاع، فى مقابل الأشكال السكونية، واعتبر الزمان والمكان عنصرين من مقومات الفن والحياة الحقيقية.

وفى الخمسينات خرجت إلى حيز الوجود أعمال الفنانين " **كالدر** " ***Calder*** و" **فازاريلى** " ***Vasarely*** و "**موهولى ناجى** " ***Moholy Nagy*** حاملة لصفات الفن الحركى، أن لم تكن تتحرك بالفعل. وقد استخدم المولد الكهربى (الموتور) مع الضوء الساقط فى أثناء دوران الأشكال، كما اُستُخدِمت السوائل كقوى لإحداث تأثيرات مثل الرغاوى، واستخدم الهواء لإحداث فقاعات تتخلل المياه، أو كوسيلة رافعة لتحريك الأشكال، مثلما استخدمت المرايا المشكلة على هيئة أشكال محدبة أو مقعرة، أو سطوح انسيابية لإحداث إنكسارات فى الأشكال أو تعبيرات بصرية للمكان.

ومن مظاهر الحركة، إما تغيير ظاهر فى الشكل، أو كشف عن صفات المواد المتحركة، مثلما يحدث فى حالة جريان الماء أو إحداث الرغاوى، أما أغراضها فى الفن فهى إنتاج الفن المتكامل، الذى يشمل الموسيقى والشكل والصوت والحركة والضوء، ومشاركة المشاهد فى العمل بطريقة متفاعلة، والتعبير عن روح العصر الآلى ـ الصناعى الحركى.

والحقيقة أن قيمة العمل الفنى ليست فى الحركة ولا فى استحداث تقنياته، وإنما الحركة قد أكسبت العمل الفنى حيويته التفاعلية. ويندرج تحت مسمى الفن الحركى ***Kinetic Art*** العديد من مذاهب الفن التى تتميز بالأداء الصناعى

البحث، ويُستخدم فى منتجاتـــها الأجـــهزة الميكانيكيـــة والكهربيـــة، والتركيبـــات الإهتزازية. وقد أصبحت مثل هذه الصفات، تستخدم كمعايير لتقييم العمـــل الفنـــى وتصنيفه، بل للحكم على جودته.

و" الفن الحركى " هو بمثابة تعبير عن امتداد العمل الفنى فى الزمان مثلمـــا امتد فى المكان. أما التعامل مع الأعمال المتحركة على أساس أدائى بحـــت نتيجـــة تناول الحركة بشكل حرفى، على أنها ناتجة فقط عن موتورات يضفى على العمـــل إحساس بالسطحية، إذ من الخطأ إضافة الحركة لشكل أو بناء ساكن، فقد يكتســـب حيوية أكثر غير أنه سوف يظل متصفاً بالاصطناع. وأما الحركة فهى القدرة علـــى التنفس بحرية فى أبعاد جديدة، وهى اللغة التى يمكن بها التعبير عن إدراك الفنـــان لحقيقة الفراغ، كما أن الأبعاد التى يكسبها الفنان لعمله أو يوصلها من خلاله، هـــى ذاتها أبعاده الباطنة فيه. وهكذا يصبح العمل الفنى وســـيلة اتصـــال بيـــن العـــالم الباطن للإنسان ــ الفنان، وبين العالم الخارجى المتمثل فـــى البيئـــة والجمـــهور، وكذلك يعمل على تحديد العلاقة بينهما.

ويقدم العصر الحديث مفهوماً جديداً للفـــراغ، وبلغـــة مختلفـــة عـــن اللغـــة الموروثة منذ عصر النهضة، وهى الإدراك الكونى للفراغ والنظرة للعالم المرئـــى من خلال حيل المنظور الفردى، وبطريقة بديهية لأشكال محـــددة بشـــكل نـــهائى، والموضوع يصبح متمايز عن العمل الفنى تماماً، مثل تمايزه عن المشاهد كذلـــك، مما جعل عملية تقديس الحدود بالنسبة لفنان عصر النهضة بمثابة حواجـــز حمقـــاء أحياناً، أما فى العصر الحديث فقد أصبح هدف الفن هو تصوير الحركـــة الكاملـــة للأشياء بتحقيق عنصر الزمن. وكان الفنان الروسى " **لاريونوف** " قد أقحم الحركـــة

الفعلية فى أعماله منذ عام ١٩١٢ وحتى عام ١٩١٥، فجمع عناصر متحركة فـــى لوحاته، ومنها لوحة زودها بمروحة كهربية تستمد طاقتها مـــن موتـــور بغـــرض إكسابها حركة طبيعية.

وقد استخدم " **مـــان راى** " ***Man ray*** (ولــد ١٨٩١) الــورق الحلزونـــى لإعطاء التأثير بالعمق بحركـــة حـــرة، أمـــا " **مارســيل دو شـــامب** " ***Marcel Duchamp*** (١٨٨٨-١٩٦٨) فقد أنتج عمله الذى يتركب مـــن مرايـــا مســتطيلة الشكل موضوعة بتصميم بنائى خاص، وتدور بسرعة، وينتج عن ذلـــك خداعـــات للمسطح الواحد. كما استخدم " **بول بورى** " ***Pol Bury*** (ولد ١٩٢٢) محركاً غـــير ظاهر ليُحدث حركة بطيئة، والعمل عبارة عن عدة اســـطوانات خشـــبية مختلفـــة الأحجام، تملأ سطحاً شديد الإنحدار، والمشاهد يتوقع انحـــدار هـــذه الإســـطوانات بسرعة شديدة من على المسطح نحـــو الأرض، ولكـــن الـــذى يحـــدث أن هـــذه الإسطوانات تتحرك، وتتبادل الأماكن بين بعضها بـــهدوء، وهنـــا يبتعـــد قـــانون الجاذبية عن الواقع ويقترب من الخيال. ولم يختف المحـــرك وحـــده فـــى أعمـــال " **بورى** " وإنما اختفى النظام الأدائى كله للأجزاء مجتمعـــة، والمشـــاهد يستشـــعر وجوده بقوة تأثيره من خلال حركة وتزاحم القوى، فالأجزاء لا تعمل آليـــاً ولكنـــها تعمل من خلال قوة متولدة ومتجردة، وكأنها تنبع من تحـــت الأرض. إن أعمـــال " **بورى** " نوع من القوى العضوية العنيفة، عندما تُكبت وتُروض، وهى تشبه حالـــة الهدوء التى تنبئ عن كظم حالة من الثورة العارمة.

وقـــد صمـــم " **جـــان تنجولـــى** " ***J. Tinguely*** (ولـــد ١٩٢٥) أعمـــالاً توترية شامخة، تنفجر منها الطاقة بطريقة تشبه عملية التزهير، كما أن له أعمـــالاً

أخرى تنفجر ذاتياً، وتحطم نفسها بنفسها، أنها آلات كاذبة ليست لها وظيفة غير التعبير عن معنى ساخر، ويصف " **تنجولى** " أحد أعماله بقوله: " إنه بناء لسفينة شراعية ميكانيكية مصممة بعناية، بحيث تعمل ذاتياً نحو تفجير نفسها كنهاية مجنونة لكل شيء عجيب وهائل في ذلك العالم. لقد صنع " **تنجولى** " نافورات بها خراطيم كاوتشوك ينساب منها الماء بطواعية وانطلاق تعبيراً عن المرح. وكان دائم البحث عن حيل جديدة أكثر نشاطاً، وللكشف عن الطاقة المجردة في قلب أعماله، بينما ظهرت أعماله تتصف بالاضطراب وتعبر عن عبث الوجود وفوضويته، ولذلك فقد صاحبت أعماله الحركة والضوضاء. وقد أقام " **تنجولى** " عروضاً شعبية أمام جمهور كبير في حديقة متحف الفن الحديث بنيويورك (عام ١٩٦٣) مما أحدث ضجة كبيرة في ذلك الوقت بين الجمهور والنقاد. ونجد أنه حقق ظاهرة غير مألوفة، استوجبت مشاركة الجمهور في التكيف معها.

وكذلك صنع الفنان الأرجنتيني " **ج ــ لوبارك** " أعمالاً تألفت تكويناتها من أقراص بلاستيكية مطلية بمادة معدنية، وتتحرك الأقراص بفعل الهواء، فتتألق تحت الضوء.

وقد أدخل " **فرانك مالينا** " ***Franke Malina*** (ولد ١٩١٢) الضوء الكهربى في أعماله بطريقة مباشرة، وذلك من خلف شاشات تتغير آلياً، كبديل لأشعة الشمس المتغيرة، حيث يضع مصادر الضوء في صندوق به مرآة عاكسة ولوح من الزجاج الصناعى يتحرك آلياً، وبعد تغطية الصندوق بلوح زجاجى يسقط الضوء على الزجاج فينتج تبدلاً دائماً في الأشكال والألوان. وقد أضاف " **مالينا** " إلى الفن الحركى تنسيق الإيقاع الطبيعى والبشرى والجمالى، بواسطة

الحركة المستمرة، ذات الأشكال الملونة، ويمكن مقارنة الإيقاع فـــى عملـــه الفنـــى بالإيقاع البيولوجى أو الكونى، وتثير الحركة فى المشاهد مشـــاعر عـــن ســـرعة العصر، كما يعيشها وليس كما تظهر على وجه الساعة، قريبة من حركـــة الكـــون بسرعته الهائلة التى لا يستوعبها مستوى الإدراك الإنسانى، وقد اشـــتملت أعمـــال " **مالينا** " على مسجلات موسيقية، تنقل الأضواء الملونة فـــى حضـــور المشـــاهد مباشرة، مضافاً إليها الحركة المستمرة، فى إيقاعات مختلفة لخلق وحدة منسجمة.

وظهرت فى مجال الفن الحركى التحـــورات الماديـــة ووضعـــها الفنـــانون فى أوج بهائها، وعملوا على توسيع مجال تحورها، فى نظام فنى، حيـــث الإنتقـــال من الحركة إلى السكون، ومن الحالة الغازيـــة إلـــى حالـــة الســـيولة أو التجمـــد، أو إحداث الموجات المتدفقة فى الماء، أو بتحويل المياه إلى مطر أو إلـــى نـــافورة رشاشة، أو مثل غمامة سحاب من البخار، أو كبللورات ثلجية، وإلى غير ذلك مـــن إمكانات التحور. ومثل هذه التحولات تظهر فى منتهى الدهشة من شكل إلى شـــكل بديل. والمادة تحيا فى مجال وجودها. ولا ينبغى اعتبارها ظـــاهرة منعزلـــة، فقـــد أصبح على الفنان أن يصل بها إلى لغة أكثر حرية وأكثر مرونة، وهكـــذا أصبـــح الفن يتمتع بمكان حقيقى، وفُجِرت أبعاده وتحطمت الفواصـــل بينـــه وبيـــن العـــالم الخارجى والمشاهد، واندمجت العناصر الثلاثة، وهى الطبيعة الخارجية والمشـــاهد مع العمل، وتبع ذلك تحقيق الحركة الطبيعية للعمل، ومع إضافة عنصـــر الزمـــن تحول العمل إلى حقيقة وجودية مثل وجود الكون نفسه.

وتستخدم الفنانة الأمريكية " **ليليان ليـــن** " ***Lilian Lijin*** (ولـــدت ١٩٣٩) السوائل الطبيعية مع الضوء للحصول على نقاء قوى يتألق فيه ذلك الضوء، وقـــد

وضعت السائل فى أحد الأعمال فى قرص مسطح، مما يوحى للمشـــاهد بـــالتعلق، إذ يشبه تعلق فقاقيع الماء فى الهواء، وتلك الفقاقيع تتشكل تحت الســـطح العلـــوى على هيئة آلاف من العدسات الطبيعية، وهذا القرص يدار كهربياً، ويحتوى علـــى سطح الماء الذى بداخل كرة مصنوعة من خامة بلاستيكية، وتتحرك بحرية مطلقـــة فوق ذلك السطح، وارتباط هذه الكرة بالسائل يحدث عن طريـــق الحركـــة الدائبـــة للإنكسار ات الضوئية. وفى استطاعتنا أن نتتبع أشكالاً هلالية حـــرة فـــوق ســـطح هذه الاسطوانة الدائبة الحركة. والكرة فوق سطحها تسمو بقمة العمل نحـــو أبعـــاد فراغية جديدة.

واســـتخدمت الفنانـــة البرازيليـــة " **ميراشـــيندل** " ***Mira Schendel*** (ولدت ١٩١٩) ورق الأرز فى تشكيل أعمالها ومنها عمل يتكون مـــن مســـطحات من ذلك النوع من الورق مثناة بغير انتظام، ومدلاة من فوق حبـــل بـــالقرب مـــن السقف، وسُلط عليها إضاءة خفيفة، وهواء. وللفنانة أعمال أخرى من نفس الخامـــة، شكلت على هيئة مجموعة من العقد فى أماكن مختلفة، تشكل ما يشبه الخلايا. وقـــد عرضت عام ١٩٦٦، أعمالها فى متحف الفن الحديـــث فـــى جينـــيرو ***Janeiro*** ، واضعة إياها على سطح الأرض فى هيئة أكوام، وتركت للمشاهد حرية اكتشـــاف الوضع المناسب، واستخدام تلك الأوضاع كيفما يشـــاء. وبـــالرغم مـــن أن هـــذه الأشكال لم تكن لها قاعدة محددة فى طريقة بنائها ولا فى مفهوم تشكيلها، إلا أنـــها فى جوهرها مثيرة للدهشة والإحساس بالمتعة والتسلية. لقد بدت مثل بحـــث دائـــم عن إثارة العمليات الإدراكية نحو القيم الفراغية، والقيم المعنوية، أنها تمثل طاقـــة عظيمة مشحونة، وتحوى قوة خارقة، رغم مظهرها الـــهادى ووجودهـــا الزائـــل، حيث أنها تُعطى مجالاً للإكتشاف الوقتى لإمكانيات الفراغ. إن هذه الأعمال ليســـت

وصفاً لحركة معينة وإنما تمثل مشاركة حيوية بلغة الحركة، وهى كذلـــك إضافـــة لتلك اللغة.

وقد اخترقت أعمال " **دافيد ميدالا** " التى عرضها فى الســـتينات، الحواجــز بين العمل الفنى والطبيعة، وبدت تتمتع بحرية فكرية لا نهاية لها. وعمله « الــوادى العميق » تميز بديمومة التحور، وهو عبارة عن مضخـــات هوائيـــة، تدفـــع زبـــد خليط الماء والصابون، داخل مجموعة صناديق ذات ارتفاعات مختلفة، وفى أثنـــاء تحرك الموتورات تنبثق أشكال بلا توقف فى تحورهـــا وتحريفاتـــها، أمـــا عندمـــا تتوقف الحركة فلا نعثر على أثر لذلك النشاط. وتدفع أعمال " **ميــدالا** " باســـتمرار بأشكال جديدة إلى حيز الوجود.

أما " **تاكيس** " ***Takis*** (ولد ١٩٢٥) اليونانى الأصل وقد عـــاش فـــى لنـــدن وباريس منذ عام ١٩٤٤، فقد أدخل المغناطيس فى أعماله، من أجل تقوية وجــــود الطاقة، وحتى تظهر هذه القوى بتحرير المغناطيس من التقيـــد بـــالطرق المعتـــادة لعمله، يؤلف الفنان دائرة من شبكة مرنة لطاقة كهرومغناطيســـية غـــير تقليديـــة. وأعمال " **تاكيس** " عبارة عن مغناطيس مكهرب، يعمـــل بتنظيـــم عمليـــة الفتـــح والإغلاق، بطريقة ذاتية، وكرة ومقذوف معلقين من السقف يتدليـــان حـــول ذلـــك المغناطيس المثبت على المنضدة. فعند فتح الدائرة الكهربية يجذب القطب الموجـــب المقذوف الأسود ويطرد القطب السالب من المغناطيس الكرة البيضاء، وفى حالـــــة إغلاق الدائرة ينجذب كل من المقذوف والكرة بعضهما لبعض، أما الجزء الثـــابت من العمل وهو مثبت فى القاعدة، فإنه ينفصل حينئذ عن الأقطاب القابلة للحركـــــة. ويُعتبر المقذوف الأسود أنشط العناصر، لأنه البادئ بالهجوم، ومع ذلك فإنه أحيانـــاً

يتمركز فى غاية الهدوء، فى قلب المغناطيس المكـــهرب، أمــا الكــرة فتواصــل الدوران دون مقاومة.

إن وصف " **تاكيس** " للمغناطيس المكهرب بأنه زهرة منبسطة، لهو وصـــف غاية فى البلاغة، كما وأن التداخل فى ازدواجية الحركة والسكون يشـــبه التـــوازن فى الوسط الكهربى ذاته. وكانت أعمال " **تاكيس** " تتجنب دائمـــاً حالـــة الإغـــلاق التام، بإيجاد حالة من التنافر أو التجاذب، فالمادة فى هذه الحالة تتواجد فى وضــــع ما يكشف عن إمكانياتها اللامحدودة فى التحور.

إن مثل هذه الأعمال للفنان " **تاكيس** " بما تتشـــكل بـــه مـــن مغناطيســـات وقصاصات وخامات مجردة، تصنع ازدواجية فى تصميمها نتيجة للجذب والتنـــافر الذاتى، المستخدم بطريقة فنية تكنولوجية متطورة، وقد أضفت على نفسية المشـــاهد نوعاً من الغبطة والإستمتاع الخالص. وكانت الحركة فيها تهدف إلى تحقيق أكـــبر قدر من التأثير على جميع مدركات المشـــاهد، وبشـــكل متداخـــل، فـــلا يســـتطيع الإفلات من حوزتها، ولكن يتبقى فقط تآلفه معها.

ولقد كان الفنان المعاصر يدرس باهتمام ووعى، العلاقة بين العمـــل الفنـــى والمشاهد بقصد تعميق هذه الصلة، وزيادة التفاعل والمشـــاركة بينـــهما، وغالبـــاً ما كان يؤدى ذلك الإهتمام إلى تحسين مستوى الإدراك الجمـــالى، وذلـــك بـــإثراء إمكانات تكوين الصور الإدراكية الجديدة لبناء عمله الفنى.

أمـــا جماعـــة الإتجـــاه الجديـــد ***New Tendency*** فقـــد عمـــل أفرادهـــا فى تخصصات مختلفة، ولكن تحت فكرة واضحة لديهم ووعى خاص بأبعـــاد هـــذه الفكرة بالاستخدام المباشر للضوء والصـــوت والحركـــة كحـــوار مـــع المشـــاهد، وقد أصبح مفهوم العمل الفنـــى ظـــاهرة غـــير منفصلـــة وغـــير معزولـــة عـــن البيئة والإنســـان. وعندما لجأ أصحاب الإتجـــاه الجديـــد ***New Tindency*** إلـــى الطبيعة كان بطريقة مختلفة، إذ لم يقصدوا المناظر الخلوية أو الطبيعـــة الصافيـــة وإنما بحثوا عن ينبوع الظواهر الطبيعية ***Physical Phenomena*** ذات القوانيـــن الأبدية، حيث بدأوا فى دراسة تلك الظواهر كقوى الجاذبيـــة، والطاقـــة والضـــوء، تلك التى تعمل على تحريك وتنشيط المشاهد. وتلك القوى هى إسـقاطات لمظـــاهر عالم الطبيعة، حيث العلاقات الرياضية أو كخطوط قوى مغناطيسية تتحـــول علـــى يد الفنان فتصبح فى مواجهة المشاهد.

ولقد درس " **البرز** " المشكلات البصرية فى مجال الفـــن وكـــان هدفـــه أن يصل إلى التعدد فى جهات الرؤية بالنسبة لموضوع معيـــن. وقـــد كـــان انشـــغاله بالتركيبات البنائية قد سار بمحاذاة دراســـته للمشـــكلات الإدراكيـــة، وللخداعـــات البصرية التى يمكن أن نلاحظها فى تركيبات أعماله الهندسية البســـيطة، وكـــانت ميكانيكية الخداع البصرى تشمل ضمن أهدافها توسيع الإدراك، وخلق تلك الأشـكال التى تكشف لنا عن قوانين الطبيعة التى لم تُكتشف بعد.

وإذا كانت التكنولوجيا هى منطق التفكير بلغة الوسائل والغايـــات، فإننـــا إذا لم نستطع أن نوضح الغاية التى نشخص بها فليس من حقنا مطالبـــة التكنولوجيـــا بإمدادنا بوسائل توصلنا إليها.

وقصد " **جوزيف البرز** " التأثير بأعماله مباشرة على شبكة عيـــن المشـــاهد، وذلك بتحدى قدرته الإدراكية، وإيهامه بالإلتباس، وهدفه كان توصيـــل تفســـيرات متداخلة تشبه التفسيرات التى يواجهها المشاهد فى بحثه عـــن الحقيقـــة، وبالتـــالى يصبح العمل أكثر قرباً إلى المشاهد، فيضمن تحقيق عمليات المشاركة والتعـــاطف. واقتراب الأعمال الفنية من منطق الطبيعة يجعلها تصبح جزءاً من الحياة الحقيقيـــة بالنسبة للمشاهد، فتعمل على إنماء الإدراكات الحسية فى تطابق مع الفنى المتســـع للحياة الإنسانية والطبيعية.

أما جماعة ***Nouvelle Tendance Recherché Contuelle*** ويرمز لها بـــ " ***NTRC*** " فمن أهم مبادئها أولية البحـــث الفنـــى والتقنـــى، والعمـــل الجمـــاعى، والإتصال الفكرى المفتوح وتنمية الفكر البصرى، ودعوا إلى أهميـــة تنميـــة كـــل إمكانيات فكر الفنان، تأكيدهم إلى أهمية استخدام منجزات التكنولوجيـــا مـــن أجـــل فتح آفاق جديدة للخلق والإبداع.

واتجاه الحركة البصرية ***OP. Art*** بمعنى حركة عين المشاهد عـــن طريـــق التطلع للعمل حيث تكون العين موجهه إليه، عن طريق تغيير الوضع أمـــام العيـــن فيكون سبباً فى حركتها. والحركة البصرية هى جوهر الفن البصرى ***Optical Art*** وهو الفن الذى يهدف إلى خلق الخداع بالحركة رغم اســـتاتيكية الأشـــكال ذاتـــها،

عن طريق تنظيم الأشكال بطريقة واعية بعمليات الإبصار وكيفية التأثير عليها. وذلك إما بالإيحاء بالعمق أو بالمسافة، باستخدام الضوء والظل على الأسطح ذات التكوينات المعقدة. والفن البصرى يستفيد من الظاهرة البصرية، وهى أن للعين صفات من خصائصها رد فعل التأثير الخارجى بطريقة تتفق مع طبيعة الجهاز الحسى البصرى نفسه من الناحية الفسيولوجية.

وأما " **فيكتور فازاريلى** " ***Victor Vasarely*** (ولد ١٩٠٨) هو أحد رواد الفن الحركى فقد أنتج تصميماً هندسياً بالأسود والأبيض، فى علبة خشبية أُغلقت بلوح زجاجى، وعندما يتحرك المشاهد أمامها تتحول الأشكال باستمرار. وأيضاً استخدم " **لودفيك ويلدينج** " علبة شُغلت قاعدتها بشبكة خطية تتقابل مع أشكال مماثلة خطت على لوح من الزجاج يواجهها. فإذا أدار المشاهد رأسه قليلاً عن اتجاه المواجهة تتقاطع الشبكات، مما يؤدى إلى تولد أشكال جديدة فى موجات. واتبع " **جونتر أوكر** " طريقة تثبيت المسامير فى صفوف متقاربة على صفيحة دائرية، تدور أفقياً بمحرك، فتتولد الأشكال المتبادلة نتيجة تقاطع ظلال المسامير.

وقد تأثر " **فازاريلى** " بالنظريات العلمية فى تحليل الضوء، وكانت رسومه مصممة بما يسمى «سيناتيم » ***Cinatime*** أى الآثار البصرية لعدم الثبات، والتى ترمز إلى الحركة، وساعد على ذلك الأشكال السالبة والأخرى الموجبة المصممة بطريقة متبادلة الأوضاع، وقد استخدم " **فازاريلى** " تلك الظواهر البصرية.

أما مذاهب ما بعد الحداثة فقد تبنت فكرة التحول من الفردية إلى الجماعية، مما يشير إلى الرغبة فى تجاوز نظام النخبة البرجوازية والسيادة الفردية فى مجال

الثقافة، وإذا كان هدف الفنان الحديث، إثارة دهشة المشاهد من خلال عمله الفنـــى، وأظهر محاولاته من أجل الكشف عن « اللامرئى » وعن غــــير المتوقـــع لجعلـــه مرئياً واقعياً. وقد انفصل فن الحداثة عن أن يصبح معرفة كما كـــان فـــى العـــهود السابقة، واعتقد الفنان الحديث أن عنصر المفاجأة والدهشة فى فنـــه، هـــو الســـبب الذى يجعل فنه أكثر قرباً من المتذوق، ومن الجمهور الذى يبحث عـــن المدهـــش، والطريف، وغير المألوف، وليس مجرد وسيلة لتأكيد معرفة الفنان عن الطبيعة.

وكان إرضاء ذوق الجمهور بالنسبة للفنان الحديث يعنى الثورة على الواقـــع المألوف من أجل الكشف عن معنى جديد لذلك الواقع، وكـــانت وســـيلة المتـــذوق لإستيعاب العمل الفنى هى طريقة الحدس، الذى هو مفهوم الإبـــداع نفســـه، حيـــث يقلب الحدس فى عملية التذوق المرئى إلى غير مرئى، على عكس عملية الإبـــداع التى تبدأ من اللامرئى إلى المرئى.

الحداثة ــ ما قبل الحداثة ــ ما بعد الحداثة

لقد أراد الفنان فى عصر ما بعـــد الحداثـــة أن يعيـــد الفـــن إلـــى طبيعتـــه التاريخية، وأن يتحرر من النظرة الواحدية الجانب، وأن ينوع الرؤية إلى مســـتوى التعددية ***Plurality*** والتحول من عالم النخبة والتفوقيـــة إلـــى عـــالم ديمقراطيـــة التذوق الذى يقف فى مقابل قطيعة الحداثة مع الجمهور. فانتقل الفن إلى الشـــوارع وامتلأت الجدران بالصور وخرج الفن عن نطاق المتحـــف والإقتنـــاء الخـــاص، وتحرر من قيود وشروط أصحاب قاعات العرض الخاصة. وكانت رغبته واضحـــة فى الإنطلاق من مبدأ التحرر الإقتصادى أساسية، لجعل الثقافة عالماً مستقلاً. وقـــد

ظهر اتجاه فن العامة ***Pop Art*** مع عروض " **وارهول** " و " **جاسبر جونس** ". وظهرت فى السبعينات " جماعة الأرض » فى معارض نيس (١٩٧٠) وفى باريس (١٩٧١)، وانتشر فن الأرض ***Land- Art*** فى الولايات المتحدة مع " **هايزر** " الذى قام بحفر كتلة صخرية فى الصحراء وتركها فى بيئتها، من أجل أن تدعو المشاهد من أقصى مكان.

أما " **كريستو** " ***Christo*** (ولد ١٩٣٥) الفنان البلغارى فقد غلف الجسر الجديد فى باريس بغلاف كبير من القماش، وكان هدفه أن يلتحم فنه بالبيئة الحقيقية. لقد بدأ أول أعماله فى باريس عام ١٩٠٨، عندما غلف بعض الأشياء الصغيرة، مثل الزجاجات والعلب والأثاث، بأغطية بلاستيكية، وسمى هذه التقنية « التغليف » ومنذ ذلك الوقت تطور تغليفه ليشمل المبانى والمناظر الخلوية، وذلك عن طريق إخفاء شكل المنظر الطبيعى ووظيفته. وحول " **كريستو** " المألوف إلى غامض. وأعماله الأكبر حجماً تحتوى على فراغات داخلية وخارجية، وعادة تستمر لعدة أيام أو أسابيع، مما أدى إلى وصف أعماله كأحداث أو مشاهد، وذلك لطبيعة المشروع الوقتى، فالذى يبقى منه فقط هو الرسوم والخرائط والصور والأفلام، وغيرها من الوثائق، أما الأعمال فتتم إزالتها بعد مدة زمنية محددة. وفى عام ١٩٦٩ قام " **كريستو** " بتنفيذ أول أعماله الخارجية، وذلك عن طريق لف ١,٦ كم من ساحل استراليا باستعمال ٩٠,٠٠٠ متراً مربعاً من البولى بروببلين، وهذا التغليف أدى إلى ظهور مجموعة واقعية من الستائر والأسوار، ومن الأعمال الأخرى " السور الذى يجرى " بارتفاع ٥,٤ متراً وطول ٣٨,٤ كم عبر مدن سونوما ***Sonoma*** و مارين ***Marin*** فى كاليفورنيا بالولايات المتحدة. أما فى عام ١٩٨٣، فقد قام " **كريستو** " بإحاطة ١١ جزيرة فى بيسكاين باى

في ميامى بفلوريدا بالولايات المتحدة، بألواح من البلاستيك بلـــون ***Biscayne Bay*** وردى، واستمر هذا العمل لمدة اسبوعين وبعد ذلك أُزيل، وقد لاحظنـــا ضخامـــة أعمال " **كريستو** " وهى تفاجئ المشاهد بتغير الشيء الذى تعود أن يراه كل يـــوم، فإذا به فى أحد الأيام قد تغير تغيراً جذرياً، كما يفاجأ مرة أخـــرى حينمـــا ينتـــهى العمل خلال أيام أو أسابيع فيعود إلى حالته. فأعمال " **كريستو** " إما أن تتوحد مـــع البيئة أو تتناقض معها، وفى الحالتين يتأثر المشاهد بالعمل ويشعر بمـــدى ضآلتـــه أمام ضخامة العمل.

وهكذا تحول الفن عن إطار اللوحات والتماثيل، فأصبح حدثـــاً، لقـــد تخلـــى الفنان عن مفهوم المتحف والمعرض بمفاهيمهما التقليديين، وقد كشـــفت الكتابـــات النقدية عن أهمية رد فعل المتلقى فى تقييم أعمال الفن، وعن أهميـــة دور وســـائل الإعلام التكنولوجية الحديثة، فى عملية توسيع نطاق انتشـــار العمـــل الفنـــى بيـــن أكبر عدد من الجمهور.

إن الذى هو بين الفن الحديث وفن ما بعد الحداثة، ليـــس مجـــرد كـــم مـــن التغير الثقافى، بسيط، وإنما بالأحرى عملية إعادة صياغة كاملة للمفاهيم الثقافيـــة، مثل إعادة صياغة المفاهيم «الصناعية » و « الليبرالية ».

كانت الفكرة الرئيسية فى مذاهب الحداثة، قد تمثلت فى أسطورة « الفـــارس » الذى يتقدم عشيرته، طامحاً غزو أراضى جديدة، وكان فنان الحداثـــة فـــى حقيقـــة أمره، واقعاً تحت طائلة نظام اقتصادى لا يرحم، ولا يهمه مسألة رعايـــة الفنـــانين الذين كانوا فيما مضى ينعمون برعاية متميزة, من قبل الدولة أو الكنسية. وكذلـــك

من قبل الناس، وقد كانت نشأة الفن واستمراريته دائماً فى كونـه حقيقـة مندمجـة مع باقى حقائق الحياة الإنسانية. وهو يمثل حلقة فى سلسلة منظومة الحياة برمتها.

أما وقد جاء القرن التاسع عشر، نجد العلاقة بين الفنان وزبائنه قد تحولـت إلى علاقة يحكمها قانون « السوق »حيث التنافس والعدوانية، وهكذا كـانت نشـأة حركة « الحداثة » فى ظروف الأزمة الاجتماعية، وقد أصبـح قدرهـا المواجهـة، بحركاتها المتنوعة. وأصبح الفنان « كقديس » مهمته عرض أساس أخلاقى يطلـب إزاحة الحواجز بين الشعور والتفكير. وذلك ما دفع الفنانين إلـى الإنشـقاق عـن موروثهم من التقاليد الفنية التقليدية، وتبنى منـهج العالميـة والكونيـة بمعناهمـا الواسع، مما ترك المجال فسيحاً أمام تغلغل النظام الرمزى والإستعارى فى الفـن. وبذلك ارتدى فنان الحداثة ثوب التشاؤم، والقدرية فـى مقـابل التفـاؤل. وارتـاد درب العدائية فى مقابل الإنسانية والتقدمية والجماعية والشعبية.

كانت حركة ما قبل الحداثة قد ارتبطت بشكل من أشكال الفن « اسـتعارى » و « رمزى » يستند إلى ذاكرة تاريخية ــ إحصائية. وهـى هكـذا قريبـة الصلـة جوهرياً بحركة الحداثة، إلا أن حركة ما قبل الحداثة، نجدها أقـل مبالغـة، وأقـل حداثة. أما حركة ما بعد الحداثة، فهى حركة ازدواجية المعنى. وتركيب المصطلـح « بعد الحداثة » يشتمل على تقنيات حديثة (كمبيوتر ــ تصوير صناعى ــ طباعـة ميكانيكية) من ناحية، إضافة إلى بناء من أشكال وأنماط فنية تقليدية، مـن ناحيـة أخرى.

لقد تبنى مذهب الحداثة معايير فنية ضد « جماليـــة » بالمفــهوم الكلاســيكى للجمال، إذ كان الفن الحديث يقوم على معايير للقيمة منـــها: العفويــة و البـداءة، والصدفة، والارتجالية، وسرعة التنفيذ، والأداء التسييلى، واللاشـــكلية، وبمقارنــة مثل هذه المعايير بمعايير تحدد جمالية الفنون القديمـــة، ومنــها الفــن المصــرى القديم، سوف تظهر هوة تفصل بين نوعية المعايير.

بزغ فن « ما بعد الحداثة » فـــى ذات الوقــت الــذى فشـلت فيــه حركــة الفن الحديث، فى المحافظة على مصداقيتها، إذ لـــم يعــد فـــى مقدورهــا تحقيــق القدر المؤثر من الإتصال الثقافى المتفاعل مع الإنسان ومع التاريخ، أمـــا مذهــب « بعد الحداثة » فقد احتل المكان الذى تركه مذهب الحداثة، عندما قدم حلـــولاً فـــى قضية الاتصال المتفاعل مع الإنسان، ومع التاريخ. وعندمـــا اســتطاع أن يزيــح السواتر معلناً عن لقاء العلاقات المتناقضة، فجمع فى بساطة بين معـــانى الصفــوة والعامة، والحديث والقديم، والمفـــرد والعــام، والــتزم الفنـــانون هنــا بواقعــهم الاجتماعى السائر بين الناس مما ميزهم عن حركة الإحيائية وعن حركة التقليديين.

واتصفت لغة فنان « بعد الحداثة » بكونها هجينة، فيـــها الإتجـــاه القصصـــى التمثيلى، وفيها تقنيات تقليدية، وفيها التورية، والتهكميـــة، والمضاهـــاة الهزليـــة، وفيها الإحلال والتبسيط. لقد تزاوجت المعـــانى المتناقضـــة، مثــل « التقدميـــة » و « الحنين للماضى » أو « الهروبية » بل « الانفصالية » فى آن معاً. ويمثل فن « بعـــد الحداثة » حقبة ما بعد زوال الهيمنة الغربية بنزعتها الفردية، حيث احتلت الثقافـــات اللاغربية مكانتها فى العالم، وزاد الإتجاه ناحية التعددية الثقافية، والثقافات العالميــة المتنوعة.

كما إن رغبة « فن ما بعد الحداثة » فى الوصول إلى الجمهور الحقيقى، القادر على التجاوب مع الفنان، قد جعل الفنانين يلجأون إلى أسلوب اقتحام الأماكن العامة، من أجل تجاوز أزمة الافتقار إلى الدعاية التقليدية، واتجه فنهم إلى تجسيد الحقيقة الملموسة فيما سمى بمذهب « الواقعيين» الجدد، الذى أراد إزاحة الحواجز بين فروع الفن، وفيه أُدخلت تقنيات شكل من أشكال الفن فى تقنيات شكل فنى آخر. وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور. إن بوسع الفن، فى مفهوم « ما بعد الحداثة »، أن يصبح مجالاً للتأمل العقلانى النقدى، وموضوعاً للتساؤل حول الفن ووظيفته، فرأينا أعمالاً هى مجرد أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية، وأوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ووجدنا النحات فى مذهب « ما بعد الحداثة » يمارس عمله فى الطبيعة ذاتها خلال مختلف مظاهرها، وأصبح جزءاً من الفن وضع مكان للمشاهد داخل العمل، حيث يستطيع أن يستمتع بالعرض الذى يشمل بطاقته العالم من حوله. وهكذا استبدل الإطار الصناعى، بإطار الوجود ذاته، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة فى العمل الفنى، بقيامه بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم، واندمج الفنان فى مشاهد العمل الفنى مع الطبيعة، بحيث أن أصبح يعكس طابعاً تأملياً صوفياً. وقد نُحتت فى بعض الأعمال التى نُفذت فى الطبيعة مباشرة دوائر كبيرة وجدراناً طويلة، وأشكالاً حلزونية، من الحجارة، كظاهرة مستمدة من الطبيعة ذاتها. وهكذا لقد عاد الفنان إلى الواقع المتمثل فى الموضوعات الإستهلاكية اليومية، واستخدم فى التعبير عنها الوسائل المستحدثة، وارتاد عوالم الكمبيوتر والكهرباء والمغناطيسية، والميكانيكا.

وإذا كان " فن الدادا "، الممثل الواضح لفنون الحداثة ينظر بغضب إلى مظاهر المدنية المعاصرة له، نجد " فن البوب " الممثل الواضح لفنون « ما بعد الحداثة » ينظر إلى الثقافة المعاصرة، ذات الطبيعة التجارية دون إى عداء، وكذلك فهو لا يقف فى مواجهة أى من القيم المرعية فى الفن الحديث ولا ضد الحداثة، أنه يود أن يصنع علاقة وثيقة بالحياة وبالأحياء فى ظروفها الاعتيادية بما فيها من صراحة وهزل. لقد اختار الفنان مادة عمله من مادة الحياة الحقيقية ــ المادية. ولم يستبعد الجمالية التقليدية المتمثلة فى معانى التناسق والدقة، وحتى المحاكاة التى كانت مبدأ أساسياً للكلاسيكية لم تكن مستغربة فى صياغات الفنانين فى مذهب بعد الحداثة .

وإذا كان الفن الحديث يحاول دائماً أن يتخلص من التقاليد الموروثة رغم أن هذه التقاليد ظلت تسيطر عليه، ولم يستطع بالفعل الإفلات من الوقوع فى حوزتها، نجد الفنان فى مذهب « ما بعد الحداثة »، قد تخلص من عقدة التصارع مع التقاليد، ولم يكن بالفعل يحمل أى مشاعر تلزمه بالتقيد بأى أصول نابعة من جمالية تقليدية.

لقد بدأ الفن يتخلى عن عقدة التحدى بالتصالح مع ثقافة العصر لإعادة الصلة بين الفنان والجمهور الحقيقى، وما أحوج المجتمعات لعملية إعادة فكرة الفن، فى منظومتها الحقيقية، وتصحيح وضعية الثقافة مثلما كان الحال دائماً.

فلغة الفن كانت دائماً هى وسيلة تواصل شعبية، ولم تستفيد كثيراً فى غربتها ولا من محاولات تغريبها.

مذاهب فن ما بعد الحداثة

أما حركة « الحدوثية » ***Happening*** التى ظهرت فى بداية الســـتينات مـــن القرن الماضى، فى أمريكا، فقد ضمت عدداً كبيراً من جنسيات الفنانين المختلفـــة، وقد أرادت حركة " **فلوكسوس** " (١٩٦٣-١٩٦٥) التحرر مـــن مختلـــف القيـــود الجسدية والعقلية فى العمل الفنى، ورفضت الحواجـــز المصطنعـــة بيـــن مختلـــف الفنون وبين الفن والحياة.

ومفهوم فن البيئة ***Environmental Art*** هو نوع من العمل الفنى المصمـــم بوعى بطريقة تحيط وتحتوى المشاهد كمشارك فيها، وبذلك كانت مثل هذه الأعمال تغذى مباشرة التجربة الحسية والإنفعالية للمشـــاهد، ويصـــف المصطلـــح كذلـــك، الأعمال التى أُنتجت فى أواخر الخمسينات من القرن العشرين، وأراد الفنـــان مـــن خلالها إزالة الحواجز بين الفن والحياة، وبدت الأعمال المحكمة التنفيـــذ، عملاقـــة تحيط فعلياً بالجمهور. وقد ظهر كذلك "" **البرفورمانس** " ***Performance*** والـــذى يربط العارضين والجمهور فى تركيب أو حركة بتصميم فنـــى، وأدت كـــل هـــذه التجارب إلى ظهور البيئات الشمولية، فى الستينات، التى كانت سوف تضيق بـــها قاعات العزض لكبر حجمها، الذى ظهر أثره فى أعمال أخرى عرفت بـــــ « فـــن الأرض » وهذا المصطلح يصف أحد أشكال الفن التى أنتجـــها فنـــانون أمريكيـــون وأوربيون فى أواخر الستينات من القرن العشرين، وفى هذا الفن قد أصبح العمـــل بتمامه جزءاً من البيئة المحيطة به، فلا يتجزأ عن المكان الذى تم إنشاؤه فيه.

ويعد ذلك الفن ثورة على مفهوم امتلاك العمل الفنى من قبل النخبة الفنية، « وفن الأرض » يكون عادة عبارة عن منتج على هيئة أعمال نحتية ضخمة فى الهواء الطلق، وتم إنشاؤها بالاستعانة بخطوط هندسية، وعمالة يدوية، وغالبية مثل هذه الأعمال تشمل مساحات شاسعة ومحاطة بالمناظر الطبيعية، التى تكمل العمل عن طريق التحريك أو بتقاطع العناصر الطبيعية للمنظر (جغرافية ومعمارية) أو بتغيير كتل تضاريس الأرض، أو عن طريق خلق فراغ وهمى فى المساحة المختارة، وبعض هذه الأعمال قد اتحدت مع الطبيعة المحيطة بالعمل، بينما الآخر كان يتناقض مع الطبيعة، إما لتأكيد الطبيعة أو لتأكيد العمل الفنى، والمشاهد فى مثل هذه الأعمال يمكنه فى العادة، المشى حول ومن خلال وفوق العمل الفنى، وبذلك يساهم الجمهور فى التجربة مع العناصر الطبيعية والصناعية، وقد ظهر اصطلاح « فن الأرض » ***(Land Art ' Earth work)*** لأول مرة فى عام ١٩٦٠، عندما استخدمه "**روبرت سميثون**" ***Robert Smithson*** وهو أحد كبار واضعى نظريات وتطبيقات « فن الأرض » وأكبر أعماله " **حاجز الماء اللولبى** " ***Spiral Jetty*** (١٩٧٠) عبارة عن تكتل شامخ من بلورات الملح والصخور وتم بناؤه فى الجانب الشمالى من البحيرة الكبيرة المالحة ***Great salt lake*** فى اوتاه ***Utah***. وهناك بعض الفنانين البارزين فى " فن الأرض " والذين تركوا أعمالاً رائعة منهم " **والتر دى ماريا** " ***Walter De Maria*** و " **مايكل هيزر** " ***Michael Heizer*** كما يوجد كذلك الفنان " **كريستو** " والذى يعد من أشهر الفنانين فى مذهب " الفن والبيئة " وأعماله تمثل أحد أمثلة تفاعل الفن مع البيئة المحيطة به، وأيضاً تفاعل الناس مع هذه الأعمال.

وهناك نوع من الفن يعرف « بالفن المفـــاهيمى » *Conceptual Art*، وقــد أطلق على المعرض الذى أقيم فى متحف ليفر كوست فى ألمانيا عام ١٩٦٥ اســـم " مفهوم " *Conception* وقد تبعه معرض كولونيا فى عام ١٩٧٤، ثم جانب فـــى بلجيكا عام ١٩٨٠، وذلك الإتجاه يفضل العمل علـــى التمثيـــل (أو الشـــئ الفنـــى) أو الأعمال الفنية وتقديمها للسوق الفنية، ومن هنا كـــان التخلـــى عـــن المفـــاهيم التقليدية، وتخطى الفن من أجل رؤية جديدة للواقع، واختصار المسافة بيـــن الفـــن والحياة، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر، هذا النوع مـــن الفـــن حدسى يتضمن كل العمليات الفكرية، وليس له هدف غير أن يتحرر مـــن المـــهارة الحرفية للفنان حيث تصبح الفكرة هى الهدف الحقيقى للفن بدلاً من الأثـــر الفنـــى. فالواقع هنا هو المجال الأساسى للإدراك الجمالى إدراكـــاً فنيـــاً جديـــداً، ومدلـــول الفن المفاهيمى هو التبدل الكلى فى العلاقات التقليدية فى العمل الفنى بيـــن الفكـــرة والتعبير.

ومن أبرز ممثلى الإتجـــاه المفـــاهيمى " **بويـــز** " و " **ناومـــان** " و " **روث** " و " **كوزوث** " ، وقد اعتبر " **كوزوث** " أنه بوسع الفن أن يصبح مجال تأمل عقلانـــى نقدى وموضوع تساؤل حول الفن ووظيفته. وعمل الفنان " كرسى وثلاثة كراســـى" (١٩٦٠) عبارة عن كرسى حقيقى وصورته الفوتوغرافية، والتحديد اللغوى لكلمـــة كرسى، بهدف تمثيل الشيء. ولما كان الشئ الحسى يعتبر بديهياً فإن ما يهمنا فيـــه هو إدراكه وفهمه، والكلام عنه يأخذ مكان الفن عندما يعبر عـــن بعـــده الجمـــالى بحرية. وقد اقتصر معرض ليفركوست على أفكار يعبر عنها مباشرة فـــى صـــور فوتوغرافية وأوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة، وأشرطة موسيقية، وبرقيات. وقـــد

وضح الأمريكى " **وينر** " ***Weiner*** بأن ما يهمه هو ما كُتِبَ عـــن الفعـل وليـس تحقيقه.

لقد اعتمد الفن المفاهيمى فى تسجيل نشاط الفنان على صــور فوتوغرافيــة وعلى التوثيق بالشرائط التليفزيونية، وبالوسائل التى يتحول فيــها الفـن بمفهومـه « كشئ مجسد مادياً إلى مجرد وسيلة استعلام وذكرى ».

أما فى « فن الأرض » فكان استمراراً لاتجاه فن المنيمال فى النحـت، غـير أن النحت هنا قد أصبح مباشرة فى الطبيعة ذاتها، من خــلال ملاحظـة مختلـف مظاهرها. وهكذا تخطى « العمل الفنى » قاعة العرض ليشــمل العــالم، واسـتبدل إطار اللوحة بإطار الوجود مما يتيح للفنان المشاركة فى العمــل، بقيامــه بتجربــة حقيقية ومباشرة مع العالم. ومن الفنانين فى هـــذا الاتجــاه " **والــتر دوماريــا** " و " **بربارة** " و " **ميخائيل ليسجن** " ***M. Leisgen*** ، وقد اقتصرت أعمالــهم علــى شاهد يندمج فيها الإنسان مع الطبيعة، تعكس طابعاً تأملياً صوفيــاً. أمــا " **دونــس أوبنهايم** " و " **جان ديبتس** " فقد اكتفيا بعمل تصميمات منظورية علــى الصــورة الفوتوغرافية المأخوذة من الطبيعة. وقــد نحــت " **ريتشــار لونــج** " ***R. Long*** و " **روبرت سميثون** " فى الطبيعة مباشرة دوائر كبيرة وجدراناً طويلة، وأشــكالاً حلزونية صنعت فى الطبيعة من الحجارة كظاهرة مستمدة منها.

ومن أنماط الفن المفاهيمى، من النوع الذى يدمــج الفــن بالحيــاة بشــكل مباشر، دون وسائل اتصال « فن الجسد » ***Art Body*** ، فالجسد هنا هو مادة العمــل الفنى فى حركاته، التى تشبه أحياناً ممارسات الطقوس البدائية، وهو يعمــل علــى

تحريك الجمهور بعنف. أما عمل " **كونيلليس** ***Kounellis*** " الـذى عرضـه (فـى جاليرى اتيكو، بروما) عام ١٩٦٩، فهو عبارة عن حدث حى، عرض فيه الفنـان أثنى عشر حصاناً. وفى عام ١٩٧٢ استعان براقصة بالية تقوم بحركات متشـابهة أمام لوحة فنية قديمة. وأعمال " **ارنولف رينر** ***A. Rainer*** " ذات طـابع درامـى عندما يقذف بالألوان على وجوه عمله.

وفى العصر الحديث ظهر اتجاه يهدف إلى الإستغناء عن إقامـة عـروض فنية بالمعنى التقليدى بنشر دعوة عن أعمال تدور حول موضـوع محـدد، وبنـاء على ذلك تجرى ندوات فى موعد الإفتتاح تناقش هذا الموضوع، ويهدف المنظمـون لمثل هذه العروض إلى تبادل الأفكار، بدلاً من تبادل « السلع الفنية » كنوع مختلـف من الفهم لمهمة المعرض، وبهذا الأسلوب يتخلى الفـن عـن المفـاهيم التقليديـة للعرض من أجل التوصل إلى رؤية جديدة للواقع، وأختصرت المسافة بيـن الفـن والحياة بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر، متضمناً كل العمليـات الفكرية وليس له هدفاً غير الفكرة، ويتحرر الفن من المهارة الحرفية للفنان، حيـث تصبح الفكرة هى الهدف الحقيقى للفن بدلاً من العمل الفنى، وقد أصبح الكلام عـن الفن فى « المذهب المفاهيمى » يأخذ مكان الفن، واقتصرت بعض العروض علـى أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية وأوراق مطبوعة، وأصبح ما يـهم الفنان هو ما يكتب عن الفعل وليس تحقيق الفعل. وهكذا يقدم لنـا مذهـب « الفـن المفاهيى » فى العصر الحديث محاولة للعثور على إجابة عن السؤال الشـائع عـن « ماهية الفن ». إذ أن هذا الفن قد جعل من تلك المحاولـة عنصـراً فنيـاً، يدخـل فى صميم العمل الفنى، بل أصبح السؤال عن ماهية الفن ومحاولة الإجابـة عنـه مضموناً لذلك الفن « المفاهيمى »، وبذلك تحول العمل الفنـى إلـى بنـاء نظـرى.

أما الفنـــــان المفـــاهيمى " **جوزيـــف كـــوزوث** " ***J. Kosuth*** فيســـتعير خاصيـــة أساسية من المذهب الرومانسى، حين حاول دمج الفلسفة بـــالفن، حتـــى أصبحـــت اللغة الفلسفية والنظرية، عناصر أساسية داخل الفن ذاته.

وكذلك سمحت عروض فن المنيمال ***Minimal*** طرح أسئلة تثـــير الإهتمـــام حول الفن، غير أن اعتبار الفن حقيقة معرفية أو تجربة متعالية، يعد بمثابة نظريـــة فى الوجود، فإذا كان باستطاعة الإنسان أن يدرك الحقـــائق الظـــاهرة باســـتخدامه ذهنه وحواسه، فإن هناك حقائق أخرى غير ظاهرة لا تكتشف إلا من خلال الفن.

لقد قدمت مذاهب ما بعد الحداثة حلولاً فى قضية الاتصـــال المتفـــاعل مـــع الإنسان ومع التاريخ. وفيه التزم الفنانون بالواقع الاجتماعى السائر بيـــن النـــاس، واتصفت لغة الفن بالهجينية، وقد زادت الهيمنة الغربية فى ذلك العصـــر بنزعتـــها الفردية، إذ احتلت الثقافات اللا غربية مكانتها فى عالم الفن، وزاد الاتجـــاه ناحيـــة التعددية الثقافية ونحو الثقافات العالمية المتنوعة.

لقد لجأ الفنان فى عصر ما بعد الحداثة إلى أسلوب اقتحام الأمـــاكن العامـــة، رغبة فى التوصل إلى الجمهور الحقيقى القادر على التجاوب، ومن أجـــل تجـــاوز أزمة الافتقار إلى الدعاية التقليدية فقد أُدخلت تقنيات شكل فنى فى تقنيـــات شـــكل فنى آخر، وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور. ورأينـــا أعمـــالاً هى مجرد أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية، وأوراق مطبوعة علـــى الآلة الكاتبة.

ومارس النحات فى ذلك المذهب " بعد الحداثة " عمله فى الطبيعة ذاتها خلال مختلف مظاهرها، وأصبح جزءاً من الفن وضع مكان للمشاهد داخل العمل، حيث يستطيع أن يستمتع بالعرض الذى يشمل بطاقته العالم من حوله. وهكذا استبدل الإطار الصناعى بإطار الوجود ذاته، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة فى العمل الفنى، بقيامه بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم. واندمج الفنان فى مشاهد العمل الفنى مع الطبيعة، بحيث أن أصبح يعكس طابعاً تأملياً صوفياً. وقد نُحتت فى بعض الأعمال التى نفذت فى الطبيعة مباشرة دوائر كبيرة وجدراناً طويلة، وأشكالاً حلزونية من الحجارة، كظاهرة مستمدة من الطبيعة ذاتها. وهكذا عاد الفنان إلى الواقع المتمثل فى الموضوعات اليومية واستخدم فى التعبير عنها الوسائل المستحدثة، وارتاد عوالم الكمبيوتر، والكهرباء، والمغناطيسية، والميكانيكا.

لقد بدأت فى أيامنا المعاصرة تختفى الخطوط الفاصلة بين الأشياء والتماثيل المنحوتة، والرسوم الزيتية فى الأساليب الفنية الجديدة، ولقد أصبح من الصعب بصورة متزايدة التمييز بين اللوحة والتمثال فى عمل من أعمال الفنانين. وفى الأعمال الفنية فى الاتجاهات الجديدة كانت العروض مصحوبة بالتكنولوجيا والكمبيوتر والفيديو، وكأدوات للتعبير.

وهناك أعمال فنية عرضت بحيث تجسد فترة زمنية قصيرة تتفاعل فيها الأحداث بمشاركة أعضاء من الجمهور. وأصبحت بعض الجماعات الفنية تصحب عروضها بورش عمل مفتوحة للجمهور، والجمهور أصبح يرى أن هناك إمكانيات لوجود خيارات أخرى غير المتاح أو المعروض.

وقد صرح " **شيميل** " رئيس أمناء متحف لوس أنجلوس للفن المعاصر بأن « فن العامة » ***Pop Art*** كان فناً تهكمياً فى عصره، على أساس أن السخريه والتهكم يمثلان موقفاً واقعياً للغاية. ويقول أنه فيما بين الجيل الجديد من الفنانين الشبان الذين يتناولون مسائل سياسية واجتماعية، هناك شعور بما يمكن أن تفعله أعمالهم الفنية فى إحداث التغييرات من ناحية، ونوع من السخرية الحقيقية فيما له علاقة بحدود قدرة العمل الفنى على إحداث تلك التغييرات من ناحية أخرى، أنه سيف ذو حدين.

إن الفن يحصل على قوته من خلال يقين الفنان بأن مدى إقبال الجمهور، له تأثير على حماسه، ومع ذلك فقد ظهر نوع جديد من المعارض يتمثل فى نشر دعوة لأعمال الفنان حول موضوع محدد وإجراء ندوات فى يوم الإفتتاح. ويذكر الفنان " **مايك باللو** " الذى يدير موقعاً بديلاً عن المعرض التقليدى يسمى الحوائط الأربعة، خارج جراج فى منطقة جرين بوينت فى بروكلين فيقول " إننا نضع مسألة النوعية فى خلفية الإهتمام، ويفترض الفنانون أساساً تبادل الأفكار بدلاً من تبادل السلع، وذلك فهم مختلف لمهمة المعرض كما يذكر الفنان " **آدم سايمون** " الذى أقام معرضاً فى مخزن للتبن فى " هوبوكين لوفت " عام ١٩٨٤. لقد بدا الأمر كما لو كان افتتاحاً، ثم تحول إلى منتدى كان فيه المشاهدون على قدر المساواة مع الفنانين، وكان الفنانون يستجيبون فى الغالب ويتبادلون الأحاديث مع المشاهدين.

واعتمدت معارض الحوائط الأربعة على موضوعات تهم الفنانين الذين يبحثون عن طرق للتعبير مختلفة وغير تقليدية، وكان باستطاعة المشاهدين

أن يأتوا للمكان ويعبروا عن مشاعرهم نحو شئ ما، وأن يقوموا بعرض بسماحة، ودون حذر من المخاطر، فهي ليست كبيرة، وباستطاعة الفنان أن يتعثر أو يخطئ في بساطة تامة دون أى خوف، فالأمر يتعلق بفنانين يفعلون ما يرون أنه يتعين عليهم عمله.

ومع استخدام أسلوب التشييد ***Installation*** كوسيط للفن، كشف الفنان عن رصيد وافر من المفردات البصرية من خلال تحويل الأشياء والمواد المستهلكة التى يعثر عليها إلى استعارات معبرة عن الذاكرة. وأصبحت النفايات آثار دالة على حياة خاصة، جمعت أشياء فى أقفاص من صفائح وشباك صلب. وقد أصبح الفنان أمام تركيباته الممتدة ضئيل الحجم من أجل أن يربط بين فكرتى الجمال والجلال. لقد أراد الفنان فى هذا المذهب أن يجمع فى تركيب واحد سنوات من العمل والقدرات، فيواجه المشاهد بما يوحى بتاريخ الأشياء وبالثقافة التى تنبعث منها. وبعض الأعمال بأسلوب التشييد ***Installation*** هى بمثابة دعوة للمشاهد لكى يتجول عبر فراغاتها وقنواتها، وأثناء قيامه بذلك تترك فيه آثاراً عميقة ومشاعر عن الحياة الإنسانية والثقافية. وتصبح لغة العمل امتداداً لما هو حقيقى، وبمثابة مواجهة أو معايشة بين ثقافات خاصة وعامة.

وحاول الفنانون الجدد ألا يحصرون أنفسهم فى شئ واحد، بل أرادوا أن يدفعوا بالتقاليد فى اتجاهات جديدة غير متوقعة. ورغم أن الأشياء تبدو فى أعمال« التشييد » وقد تراكمت معاً إلا أن كل شئ سرعان ما يفرض نفسه على المشاهد عن قرب. وقد استخدم عدد من الفنانين فى أعمالهم التشييدية أشياء لها استعمال فى الحياة، غير أن الفنان قد غير مفهومها المتعارف عليه، فتغيرت

الرسائل المنبعثة عنها، عندما أصبحت دلالاتـها لا تمـت بصلـة إلـى وظائفـها الأصلية. ويدخل العمل الفنى كله فى سياق مختلف تماماً.

وهناك أعمال استُخدمت فيها أغلفة زجاجية تجمعت بداخلها أشـياء تنـاقض ظاهرياً، وقد تجمدت فى المكان والزمان، مع استخدام صور فوتوغرافية ملصقـة، بطريقة تشبه طريقة " الدادئيين ". وقد امتزجت صور الأسـاطير والتـاريخ مـع الحاضر والماضى.

أما من نجـوم « الفـن الفقـير » " **أرت بوفـيرا** " و " **لوسـيانو فـابرو** " و " **جانيس كونيلليس** "، وقد تشكلت أعمال " **ليليانا مورو** " مـن زبـد المطـاط والروافع الهيدروليكية، كما قامت بإنشاء عمل مركب من ١٢ آنية زجاجية وضعت بداخلها دمى بلاستيكية، وتستند إلى مفهوم اللاتمحور حول الذات والتركـيز علـى الحوار بين العمل والمسافة التى يتعايش فيها. وعملها " البيت المحـاصر " (١٩٨٨) يتألف من سلسلة من المرايا المثبتة على قضبان. وفى عام ١٩٨٩ نصبت مذيـاعين فى سيارة واقفة خارج ملاهى بميلانو، وأوصلت المذياعين بمكبرات صوت عنـد مدخل الديسكو، فنقلت أحاديث من الداخل إلى من بالخـارج مـن المـارة، وقـد تصورت المذياعين كاثنين يتبادلان الحديث داخل السيارة " **ليليانا مورو** " .

وقد عرضت " **ليليانا مورو** " سابقاً نموذجاً لقلعـة مـن القـرون الوسـطى وضعت به دمى ورقية على مقّربة من الأرض، فإذا أراد الزائر مشـاهدة العمـل أطل عليه من أعلى. وهذا المبدأ الجمالى يرسى العلاقـة بيـن المشـاهد والعمـل الفنى، وكأنه استمرار للعب الأطفال، وتقترب باستخدامها للدمى من عالم الطفولـة

والحكايات. وفى عمل آخر يتكون من نموذجين مصغرين لمسرح وضعـــا داخـــل صندوقين موضوعين على الأرض، بحيث كان على المشاهد أن يركـــع ليراهمـــا، مستعيداً لحلم طفولى.

والفنان " **ارتورو دوجلاس** " مـــن شـــيلى الـــذى يعـــد مـــن نجـــوم «الفـــن المفاهيمى». ففى معرضه (١٩٩٢) بعنوان « المتحف الخيالى » فى ســـانتياجو أراد أن يعبر بمجازات من الرموز المتناقضة على تشكيلات، من ثياب وقمـــاش وورق حائط وعظام، وقد أراد أن يجسد الأفكار، ويربط بين أبجديات التصوير التقليـــدى وأبجديات مرتبطة بالأشياء الشعبية مثل الإشارات والشعارات، فيرى أن الأشـــياء التى يملكها الشخص أو يستخدمها تتضمن نوعـــاً مـــن الإفصـــاح عـــن أحوالـــه، واستعماله لها يجعل منها اعترافاً شخصياً، فالأشياء المستعملة مشـــحونة بذبذبـــات شخصية وتكتسب وزناً يتجاوز مجرد خصائصها المادية. وأعمـــال " **دوجـــلاس** " بعاطفتها الحدسية العميقة تدفع إلى التفكير.

و" راى **نيتو** " الفنان اليابانى له أعمال تشيدية تعبر عن معنى الانعزال عـــن المحيط الخارجى. والعمل " مكان على الأرض " عبارة عن حجرة مظلمـــة تخيـــم فوقها خيمة من صوف أبيض وقد أضيئت الخيمة من الداخل وبدت ظلال أماكنـــها وهى تتحرك من جانب إلى جانب على سطحها ويدخل المشاهد من خـــلال فتحـــة فى الستار فيكتشف مكاناً احتفالياً متعالياً علـــى الواقـــع شُـــكل ببســـاطة بأشـــكال عضوية أولية وتراكيب من دنيا الأقزام.

التلفزيون والإتصال الجماهيرى

والواقع أن التليفزيون آلة سهلة القيادة والتوجيه، بإمكانه تأدية نوع من العمليات التعليمية بفعالية، وكذلك يصبح شكلاً من أشكال الإتصال بالصورة وبالكلمة، ويصلح كأداة للتدريب، ويمكن أن تُستغل فى تجسيم حدث حاضر تجسيماً حياً فى عملية التعليم، والتى تعتمد على عروض تستوجب رؤيتها ، ولا تعتمد إلا قليلا على الأفكار المجردة. والتليفزيون وسيط متعدد الجوانب، يجمع بين مميزات الراديو، والشريط السينمائى، والمتحف، والسبورة، وشرائح الصور الشفافة، والمحاضرة، والعديد من القدرات المرنة، وهو مهيأ لآن يصبح مصدراً من مصادر الثقافة، مثله مثل الكتاب والمتحف أو قاعة عرض أعمال الفن، وإمكانياته كبيرة فى نقل المعلومات التى يمكن أن تطوع بكافة المصادر المتاحة، مثل المسرح والسينما والمعرض والأوبرا. وقد أصبح التليفزيون الآن حقيقة واقعة داخل كل بيت، بل من أكثر الوسائل الإعلامية تأثيراً. وقد تزايد عدد المشاهدين فى كل المجتمعات، ولا يمكن التغاضى عنه كوسيلة تكنولوجية فعالة فى مجال التربية بعامة والتربية الجمالية على وجه الخصوص، تهدف إلى توسيع قيَّم عملية التنمية البشرية. ويمكن للتليفزيون أن يقدم خدمة، إلى فئات معينة صغيرة، باستخدام الدوائر التليفزيونية المغلقة، وذلك بعد أن أصبح فى الإمكان التسجيل على أشرطة الفيديو الملونة، كوسيلة لتخزين موضوعات تنمية القدرات المعرفية والمهارية، ولرفع مستويات الذوق والتقدير الجمالى.

ومن خلال التليفزيون، ونظرا لكفاءته المتميزة، يمكن أن تعدل مفاهيم النشئ، وأن تعد البرامج التى تهدف إلى رفع مستوى الذوق، ودرجة الإستمتاع

بالجمال والفن، فيصبح وسيلة ثقافية ذات فعالية، مؤثرة فى مجال التربيـــة الفنيـــة والجمالية، ومنها تحفيز روح المبادرة والإبداع لدى الأطفال والشباب، وتعويدهـــم على الممارسات العلمية، وتنمية مهاراتهم الخاصة. والعمل علـــى تنميـــة الـــذوق والإحساس بالفن والجمال والتشجيع على تذوق الفنون والهوايات الجميلة والمسـلية. والهدف هنا هو تيسير أسباب النمو للناشئة وتطويرها، وبلوغها أقصى مـــا يســـمح به استعداها بصورة تحقق التكامل، والكفاية والتكيف مع المجتمع، بتنمية القـــدرات الإبداعية والإبتكارية، وكل ما له علاقة بنمو خـــبرة الفـــرد ودوافعـــه واتجاهاتـــه ومهاراته. والتليفزيون أداة لها دورها المؤثر في تحقيق مثل هذه المـــهام ، عندمـــا يستخدم بايجابية من أجل إتاحه مصادر رحبة أمام النشئ فى الحياة، مـــن خلالـــها يمكن تنمية مستوى الذوق الجمالى وتحقيق الشخصية المتكاملة بالمفهوم التقدمى.

ولما كان الإبداع يتميز بالتجديد الدائم وبـــاختراع أســـاليب جديـــدة وطـــرق تعبير لم تطرق من قبل، فيمكن إعداد برامج لممارسة خبرات فنيـــــة، أو بإنشـــاء مرسم يمكن فيه تصوير الممارسين أثناء العملية الإبداعية، ثـــم عـــرض الأعمـــال على فترات أخرى وإجراء حوارات نقدية بين الممارسين من المستويات المختلفـــة مع جمهور من المتخصصين أو غير المتخصصين.

وكذلك يمكن تنمية الإتجاهات التى تـــهدف إلـــى ترســـيخ مفـــاهيم الفـــرادة والإبتكار فى الفرد، وذلك بالكشف عن أهمية تقدير قيمة الجمال و الفـــن. والواقـــع أنه بتكوين عادة تذوق الجمال يصل النشئ شيئاً فشيئاً إلى تحويل حياته ذاتها إلـــى عمل فنى. والواجب هنا يتطلب تشجيع ميول النشئ، وإحـــترام فرادتـــهم ودفعـــهم إلى التفتح على تنوع البيئة والطبيعة، وإثارة خيالهم كمصـــدر للتعبـــير، واحـــترام

روح التجريد والإبتكار فيهم وتوجيههم نحو تجنب الاتجاهات التى تتعـــارض مـــع الروح الإبداعية.

أما البرامج التى تقدم المفاهيم الخاصة بمجال معيـــن مـــن خـــلال الأفـــلام والتمثيليات أو الموسيقى أو الباليه، فتصبح أكثر تأثيراً من الأخرى التى تقدم علـــى هيئة نصائح، أو بشكل مباشر، وذلك علاوة على مقدرة الشخصيات التـــى تظـــهر على الشاشة من تأثير وإقناع، فينبغى أن تظهر سلوكيات مثـــل تلـــك الشـــخصيات لائقة من الناحية الجمالية، وكذا ما يبدر عنها مـــن تصريحـــات تتعلـــق بالمفـــاهيم والمعتقدات الجمالية، والتى أصبح تأثيرها على المشاهد فـــى الإتجـــاة الســـلبى. إذ أن الشخصيات القوية المؤثرة التى تعرض علينا من خـــلال برنـــامج تليفزيونـــى، أو من خلال فيلم سينمائى، تتميز بواقعية خاصة، وتعيش فـــى ذاكرتنـــا بإقناعـــها، وتظل فى مخيلتنا مثلها مثل شخصيات القصص الأدبيـــة المؤثـــرة التـــى أبدعـــها الفنانون، وهى تعرض نفسها بقوة تعادل قوة الإقناع ذاتها التى تعمل بـــها الحقيقـــة الواقعية، أو تزيد عنها بما تقدمه للناس من صور أكثر بريقاً وتحديداً ممـــا تقدمـــه لنا الحياة الطبيعية.

والتليفزيون مجال خصب لتقديم المعرفة التاريخية والبصريـــة، وذلـــك مـــن خلال عرض الأفلام التسجيلية عن التراث الفنى القديم، وعن الفنانين، مـــع تقديـــم التفسيرات الفنية والتحليلات النقدية والشروحات التاريخية، بما يشـــبه " اســـتوديو " المتحف الفنى والمكتبة الفنية، وفيه يُستضاف متخصصون من نقاد، يقومون بعمـــل تحليلات ومقارنات بين أعمال من عصور وطرز مختلفة، ودراسات حول أشـــكال الفن ورموزها، وعن علاقة موضوعاتها بأسلوب التنفيـــذ أو بالطبيعـــة والحيـــاة،

وعرض الأفكار التى تضمنتها الأعمال، وتبسيط المفاهيم الجمـــالية التـــــى تـــدور حول هذه الأعمال، على أن تتميز طريقة العرض بالتشويق. ومن أساليب التشويق، تنوع طريقة العرض ،بما يتناسب مع تنوع المشـــــاهدين،وأعمـــارهم ومســـتوياتهم الثقافية،وتبعا لتنوع الإهتمامات على المستوى العام. ومن الموضوعـــات المناســـبة فى مثل هذه البرامج، عرض مقارنات مبسطة عن علاقة الفن بالطبيعة والإنســـان، أو عن التمييز بين الفن الجميل والفن الوظيفى وارتباط كل منهما بـــالآخر، وعـــن علاقة الفن بالبيئة أو بالصناعة، وحول قيمة العمل اليدوى فـــى الفنـــون التراثيـــة، وغير ذلك من الموضوعات التى تهدف إلى تنمية المستوى المفاهيمى حول قضايـــا الفن والجمال.

ويمكن الإستفادة من عروض تليفزيونية، فى إعداد برامج تهدف إلى تنميـــــة المهارات الفنية، وقد أظهر التليفزيون كفاءة فى التأثير بفاعلية فى مجالات تنميـــــة المهارات، وإثارة الدوافع وتكوين الاتجاهات. وتُستخدم الأفلام الحلقيـــــة والدوائـــر المغلقة وأشرطة الفيديو بالتصوير البطئ، فى تحقيق مثل هـــذه الأهـــداف، وذلـــك بالإستفادة من عامل التكرار الذى هو خاصية تليفزيونية، فى أغراض تنمية النشـــاط التجريبى، وبخاصة فى مجال التدريب على صنـــــع الإيقاعـــات وخلـــط الألـــوان، وتحقيق التوافقات والتباينات اللونية وفى استخدام الأدوات استخداماً صحيحاً.

الفيديو وتطور فنون الإتصال

إن ازدياد إنسانية العالم هو دليل على تزايد صناعيته، وقد تغيرت إتجاهـــات الفن وأصبحت أكثر تعقيداً وتعدداً، مما كانت عليه من قبل، مع ازديـــــاد صناعيـــة

حركة الحياة. وقد تخلى الفن عن أشكاله المألوفة، وأزيلت الحدود بين أشكاله، وكان من الإتجاهات الجديدة فن " الفيديو" الذى بحث عن حوار بين الفنان والعمل الفنى والجمهور. لقد ظهر إهتمام كبير بفنون وسائل الإعلام والإتصال، وقد أحتل الفيديو مكانة لائقة بين الفنون. وهناك فيديو التشخيص، وقد خضع تطور فن الفيديو لتأثير حركه " الفلوكسوس "، التى تكونت فى أواخر الخمسينيات وحتى السبعينيات، بل أن هذه الحركة ترجع أصولها إلى حركة الـ " دادا " وإلى " **مارسيل دو شامب**" وكانت من أهم قضايا جماعه " الفلوكسوس " محاولة إدخال المشاهد كفاعل فى خلق الصورة فى العمل الفنى، حيث تنشأ الصورة ومعناها فى حيز الوجود من خلال تأمل المشاهد وإحساساته وفهمه وذاكرته وقدرته على التعبير، فلولا إدراك المشاهد للعمل الفنى لما كانت أهميته. وهكذا نجد أن من أهم مبادئ جماعة "الفلوكسوس " مبدأ إسهام المشاهد فى تجسيد العمل الفنى الذى رسم بنيته هذا المشاهد.

ومع تطور إمكانيات الفيديو فى الستينات من القرن الماضى، جُعل منه أداة فنية مستقلة، وقد أجرى الفنانون تجاربهم فى مجال " الفيديو ــ التليفزيون ". وينتمى إلى جماعة " الفلوكسوس " فنانى " الحدث التلقائى " وهم يهدفون إلى إثارة دهشة المشاهدين لأعمالهم، من خلال عروض يتحرر فيها التليفزيون من وظيفته التقليدية، ويوضع فى سياق تنظيمات الفنان. واتسعت مجالات فن " الفيديو" مع إكتشاف المسجل المحمول سنة ١٩٦٥م ، وكان الفنان يبحث دائماً عن طريقة لحفظ الجمال مصوراً بصورة حية. وسيطرت الدوائر المغلقة فى مجال الإلكترونيات ووسائل الإنتقال، والتى تنعكس الصورة فيها الملتقطة، فى نفس الوقت على شاشة التليفزيون، أى أن الصورة وإنعكاسها يظهران فى نفس الوقت،

وهكذا فى نفس المكان وفى نفس الزمان يعيشان معاً، الواقع وصورته. وقد أتــاحت هذه التقنية للفنانين إمكانيات تعبيرية ومفاهيم مستحدثه عن علاقة الزمان بالمكان.

ومنذ الستينات أظهر الفنانون فى جميع أنحاء العالم إعجابــاً وإقبــالاً علــى تكنولوجيا الإلكترونيات، فمع التجريب فى مجال أبعاد البصريات، فهمت الحركـــة والبعد والزمان كعناصر فى سياق توسيع المجال المكانى. وقد ساعد تطور عـــالم الإلكترونيات فى تحقيق عنصر الحركة، والزمن الواقعى ومعنـــى الإســتمرارية. وأضاف عنصر الزمن إدراكاً جديداً لمعنى المكان.

ومع ظهور " الفيديو كاسيت " (١٩٧٢) الذى تمــيز بصغــر حجمــه، ازداد الإقبال على فن " الفيديو"، ووضحت الإمكانيات الواسعة المتاحة للفن، فـــى مجــال تكنولوجيا الفيديو مع معرض " دوكومنتا " بمدينة " كاسل " (١٩٧٧)، وقد ظــهرت تجارب أثبت من خلالها الفنان إمكانية اللعب بمفهوم " الحاضر " الذى يمكن إطالتــه للحظات، وإن الأحداث الماضية تُثّبت بإستخدام الدائرة المغلقة.

وتستخدم الموسيقى فى تشكيل الدائرة المغلقة بهدف وضع مجال كــامل فــى إيقاع مياه متدفقة، فهناك كاميرا عدستها تصور ماء يتساقط فـــى شــكل قطــرات، وهذه الصورة تنعكس عن طريق الفيديو، بشكل مضخـــم علــى جــدار، ويــرى المشاهد نفسه على الشاشة بطريقة الإنعكــاس ضئيــل الحجــم ضمــن القطــرات المائية، ثم يضخم حجمه فى حين يتصاعد حجم وإيقاع الماء المتساقط.

والفيديو تكنولوجيا متعدد الوسائط، وتعتمد المعلومات فى " الفيديـــو " علـــى أسلوب المزج. وهناك مدى لا حدود له فى تقنية " الفيديـــو " لإمكانيـــات توظيـــف الصور وإعادة تركيبها، وتسمح نظمه التى يتحكم فيها الكمبيوتر بإعطاء التـــأثيرات " الصناعية " وليس بالتأثير الدرامى الإنسانى. وعن طريق التوليف يمكن الحصـــول على تحكم إضافى فى عملية المعالجات التكنولوجية، ومـــع ذلـــك يبقـــى الفيديـــو أداة تعبير " شخصية " مهما تعقدت تقنياته. ويمكن لتقنية الفيديو أن تناســـب إعـــادة إنتاج أى نظام للتعبير وأى أسلوب مـــن أســـاليب المخاطبـــة فـــى ظـــل الثقافـــة التليفزيونية، وهو يعد وسيط ووسيلة لها فعاليتها فى نقل الخبرات الثقافية والأفكـــار والمفاهيم والقيم.

ومعظم مسجلات " الفيديو " كاسيت مجهزة بدوائر برمجـــة خاصـــة تتيـــح تسجيل الأفلام التى تستقبلها الأنظمة التليفزيونية، وإمكانيات هذا الجـــهاز واســـعة فى عملية دراسة التراث الفنى وتحليله، وكأنه كتاب نستطيع أن نرجع إلى محتـــواه عدة مرات، وأن ندرسه، ونحدد الأجزاء التى نحتاج إلى إعادة توضيحها. وســـيعثر الدارس أثناء تحليله للعمل الفنى على ما يبحث عنه، سواء بالاستفادة مـــن إمكانيـــة الحركة البطيئة أو بتثبيت الكادر. وأثناء الإعادة السريعة يمكـــن ملاحظـــة أشـــياء مدهشة. وقد يركز الدارس على زوايا معينة أو على التصميم الكلى، بمـــا يســـاهم فى فهم وتذوق أعمال الفن العظيمة. وهكذا يلعب فـــن الفيديـــو دوراً مـــهماً فـــى استعادة المعارض إلى الذاكرة مع تغذيتـــه بحـــوارات فنيـــة تاريخيـــة نقديـــة. إذ أن الفيديو كفن وتكنولوجيا يتداخل مع تأثير وسائل الإعلام الأخرى، ويســـاهم فـــى إبراز الإنجازات التشكيلية والجمالية للفنانين المبدعين، من أجل العمل على توســـيع مجال الثقافة الجماهيرية، ومن أجل الكشف عن التأثيرات التاريخيـــة للفـــن علـــى

الفن، باستخدام العروض الإسترجاعية المدعمة بدراسات نقديـــة. وقـد تطــورت تكنولوجيا " الفيديو " مع تحريك الصور بالكمبيوتر، ومع تغذية الوقائع الاجتماعيـة والتاريخية بمناهج بحثية، والحصول على الموضوعــات مــن منــاطق وثقافــات متنوعة أو باسترجاعها من التاريخ فى علاقات محسوسة أو رمزيـــة، مــن أجـل إجراء دراسات علمية أو فنية أو سياسية أو اجتماعية. وهناك اعتماد متبــادل مــن الناحية المعلوماتية، بين وسائل الإعلام يمثل ضرورة ثقافية، ممـــا يخلــق مجــالاً بصرياً ولغوياً، يتسع بلا حدود. أما إدماج العنصر التعليمى فى وســـائل الإعــلام فقد أصبح فى تزايد كبير، وهذه الوسائل هى كذلك تنمو فى حقول جديـــدة، وفـــى جميع المجالات العلمية والأدبية والفنية وفى المناهج الدراســية والتدريبيـــة، ممــا يوفر للمعاهد قاعدة لإنتاج تعبيرات ثقافية جديدة.

إن الفيديو وسيلة اتصال جماهيرية قابلة للنقل عبر ثقافات مختلفة وبالإســتفادة من تقنية الفيديو يمكن إنتاج كتب تعليمية فى هيئة شرائط، يعاد بثها عـــبر شاشــة تليفزيونية كوسيلة إعلامية وثقافية مرئية. وباستخدام إمكانية التوليف، يعاد تركيــب السياق العام للمنتج، بهدف تقوية إثارة صورة خيالية، أو رمزية معينة، إذ للفيديـــو إمكانات لا نهائية لإعادة التنظيم وإعادة التشكيل الصورى وابتداع سياقات جديـــدة. ويسمح الفيديو للمشاهد بأن يتحول من موقعه السلبى كمتلقى لرسالة، إلـــى موقــع المنتج، الذى يستطيع إعادة التصوير، أو يستطيع إبداع تصميم صورى جديد مـــن خلال إعادة صياغة العرض الحالى. ومنذ عام ١٩٦٥ عمل الفنانون علـــى نشــر ممارستهم الفنية فى مجالات النحت والرسم والموسيقى والفن المفاهيمى مســتفيدين من تقنية التوليف فى الجهاز المتفاعل. وقد عرضــت مؤخــراً أعمــال تجمعيــة، وجمعت بين الأداء الحر واستخدام التجهيزات والدوائر المغلقة داخــل المعــارض.

ووجهت الكاميرا لتسجيل مفاهيم معينة من خـــلال الإســتقبال الســريع للصـــورة المرئية والذى يتميز به الفيديو، حيث يتم إعادة إنتاجها فى اللحظـــة نفســها وفـــى الوقت الفعلى.

ويحاول الفنان فى عملية التشكيل بالفيديو إقامة صلة تبادليـــة بيـــن صـــورة الفيديو ومجال مكانى. وتشتمل الصور على عناصر حقيقية، ركبّها الفنان بطريقتـــه الخاصة. ومن أعمال " الفيديو " ما أنجزه " **سنايدر** " المعـــروف بـــ "مجـــالات الزمن" (١٩٨٠) وهو عبارة عن ٢٤ منظراً وضعوا فى شكل دائـــرة مغلقـــة مـــن صور تمثل مختلف مناطق الأرض، والمشاهد يراقب فيها مجالات ثقافية مختلطـــة، ومعالم طبيعة، فى مختلف فصول السنة، فيرى المعالم الحقيقية وقد رُتبت بطريقـــه غير تقليدية من حيث زمانها ومكانها.

وقد طور " الفيديو " البنى الذاتية اللغوية، فتجاوز فنه جمود المـــادة، وأعـــاد تشكيل المكان برؤية جديدة للزمان. وتحولت صور الفيديو المنعكسة على الشاشـــة، فى شكل حركات مقطعة زمانياً إلى تشكيل جمالى وبرؤية غير تقليديـــة. وأُدخلـــت فى فن "الفيديو " عناصر للتسلية، فيستمتع المشاهد برؤيته لعنـــاصر مـــن الرســـم والنحت جمالياً، وبما يثار فيه من أفكار وانطباعـــات، وبالمســتوى العـــالى مـــن التقنية، وقد استخدم بعض الفنانين الفيديو رسوم بالمســـطحات اللونيـــة، بأســـلوب تصميمى، تحمل هذه المسطحات إشارات ورمـــوز، ممـــا يظـــهر فـــى الوســـائل الإعلامية من أجل خلق انطباعات معينة فى إطار التشكيل.

الفن والكمبيوتر

ومع اكتشاف الكمبيوتر كوسيلة تكنولوجية، يُحكم من خلاله الفنان سيطرته على الصور، من اجل إنتاجها بطريقة ممتعة، وذلك يتوقف على الكيفية التى تؤثر فى الشكل النهائى للعمليات التى يشتمل عليها الجهاز. وقد انتشر الكمبيوتر اليوم واقتحم كل مجالات العمل، بل وأنواع اللهو والتسلية. ولقد أقنعنا برقته فى استيعاب البرامج، وأبهرنا بقوة تحدى عقولنا وإمكاناتنا الطبيعية، كما جذب الجمهور إلى مشاركته بالاندماج فيما يُعرض علية من وسائل لعب مسلية. وقد يكون كل ذلك قد اختبره المشاهد، أما الذى يحتاج إلى التحقق منه فهو كيفية تحول هذا الجهاز من مجرد صانع برامج مقننة إلى مبدع لآثار فنية لها صفة البقاء، وتؤثر فينا جمالياً، ونتعايش معها كحقائق تشكيلية لها ذاتيتها، ووجودها المستقل. فاليوم نشاهد أعمال فنانين أدواتهم ليست الفرشاة ولا الريشة ولا العجائن الملونة، وإنما أدواتهم مخرجات برامج مختزنة فى جهاز يعمل بمفاتيح Key Board، إنهم ليسوا فى حاجة إلى تدريبات شاقة تقليدية، يصقلون بها أناملهم وأبصارهم تأهلا للتعامل مع الأدوات بمهارة، ومن أجل أن يحققوا المستوى اللائق من الخبرة.

وقد قدم لنا فنانو الكمبيوتر الدليل على إمكانية تخطى مثل هذه المسائل، بشرط الاعتماد على المهارات الذاتية فى تسجيل أفكارهم الصورية، فهناك آلة الكمبيوتر تقوم بهذه المهام نيابة عنهم، على مستوى دقيق ومحكم، فلها مخزون لونى هائل وفى غاية التنوع، وخطوط تتحرك فى كل الاتجاهات بسلاسة، وأدوات تقيس بدقة ، وذاكرة صورية قابلة للتشكل وإعادة التشكيل فى صياغات جديدة وأكثر تعقيداً وتعمل بسهولة.

ولم تعد الصورة بمنظور الكمبيوتر " قياسية "، وإنما رقمية، تلك التى تتكـون من تجميع وحدات البيسكال، والصورة الرقمية، سواء كـانت ثابتـة أو متحركـة أو مركبة، تتكون من إشارات ضوئية، تحفظ على أسطوانة كمبيوتر صلبة، ويمكـن للأسطوانة أن تمر عبر شبكة معلومات عالمية.

وتسمح وسيلة الإعلام C.D. ROM المتعددة ــ المتداخلة، باجتماع العنـاصر المعقدة، مما يؤهلها لأن تصبح وسيلة تربوية، وتعليمية علـى مسـتويات معرفيـة مختلفة، وتعطى هذه الوسيلة للتشكيليين إمكانية جديدة لتنميـة إبداعاتـهم، حيـث إمكانية تحويل الصور الساكنة إلى صورة متحركـة وتتحقـق العلاقـات الحسـية المتداخلة، مما يسمح بإمكانية إبداعية.

إن قدرة البرنامج على تقديم الحلول البديلة على الفكرة الصورية الواحـدة، وإنجاز ذلك بطلاقة مدهشة وبتنويعات لونية وضوئية وملمسية لا متناهية، كل ذلـك قد شكل معياراً فنياً جديداً. وبإمكاننا اليوم أن نستشرف مستقبل نوعية من الفنـانين يجلسون أمام أجهزتهم، يلامسون مفاتيح وزعت على لوحـة صغـيرة، فسـرعان ما تفترش الألوان وتنساب الخطوط فى اتجاهات تظهر على الشاشـة ثـم تخـزن حركاتها والصور التى إبتدعتها، أما إذا خرجت مطبوعة، فهى تكشف عن تأليفـات صورية مثيرة لفضولنا البصرى ولحسنا الجمالى. غير إننا نحتار إذا ما طُلبت منـا تصنيف مثل هذه الأعمال غير التقليدية، ولا نستطيع أن نسميها تبعاً لمذهـب فنـى معروف، إنها لا تندرج ضمن أعمال الفن التكعيبى أو التجريـدى، أو السـريالى، ولا بالطبع يمكن أن نعدها من أنماط الفن الرومـانتيكى، ولا الكلاسـيكى. ونحـن قطعاً بحاجة إلى أن نفجر جمالية جديدة، ونولد تعبيرات نقدية غير تقليديـة لكـى

نتمكن من وصف وتفسير وتقدير مثل هذه الأعمال، ونكشف عن أبعادها من خلال طبيعتها المستقلة، وليس بمقارنتها بجماليات فنون أخرى.

إننا بحاجة إلى معيار فنى مستحدث يحكم على مدى أصالة فن الكمبيوتر، وعلى مستوى الأعمال إبداعياً وعلى قيمتها الفنية والجمالية. إذ أن الفنان الجالس أمام شاشة جهاز الكمبيوتر لا ينطلق فى اختيار تفصيلات موضوعه من الطبيعة أو من الحياة الحقيقية، وإنما يختارها من المعطيات التى يمنحه إياها الجهاز من خطوط وألوان جاهزة ومخزونة فى برامج مصممة من خلال منظور ذاتى، غير أنه عندما يطلق الفنان العنان للتراكبات لتعمل فى حرية، قد تبذغ الرموز التشبيهية، فنعثر من تداخلاتها على ما يشير إلى هيئات بشرية أو أخرى حيوانية ونباتية. والذى حدث أنها اختزلت عناصر من طبيعتها، فتسطحت، وتحرفت، إذ أعيد تركيبها أكثر من مرة، إما فى خطوط إستقامية أو استدارية، ثم تفككت فى الفراغ المحدود وعادت فتشابكت فى مناخ متجدد، وقد تكون هذه هى أبعاد جمالية مستحدثة.

أما الألوان الصريحة المتباينة، والأبعاد التسطيحية فقد تقوم بإشباع نفس المشاهد بغبطة حسية وبصرية مباشرة، بالرغم من خلو مثل هذه الأعمال من ثورة الانفعالات النفسية، ومن الأجواء الدرامية المعقدة، التى قد يدركها أمام أعمال فنان من مدرسة ما بعد الانطباعية مثل " **فان جوخ** " غير أن مثل هذه الغايات لم يكن يقصدها الفنان الذى أراد أن يقدم لجمهوره تأليفات تشكيلية، تذكره بأشياء وبموضوعات قد ألفها دون أن يمثلها تمثيلا توضيحياً، وهكذا يقنعه بمقصده فنياً وجمالياً.

وفى فن الكمبيوتر تحرر اللون وإكتسب طاقة ذاتية وتشكل فى هيئة ترقيطات براقة تعدت مستوى الأنساق الزخرفية، وكشف الفنان من خلال إيقاعات أعماله على السطح عن حيوية متميزة، وحلت الدرجات الصافية من اللون محل التأثيرات الجوية، وقد سيطر الفنان على توجيه الآلة دون تدخل من عمل الحساسية الذاتية أو من التوجيهات العاطفية، غير أن هذه الأعمال عادة تستحوذ على بصر المشاهد بتألقها وبتنوع صياغاتها فى غنائية طاغية. وعندما يدرك الفنان الإمكانيات الهائلة لذلك الوسيط التكنولوجى المتطور – الكمبيوتر يصبح طيعاً لرؤياه واختياراته التشكيلية بحيوية، وقد رأينا منتجات من فن الكمبيوتر إشتركت فى إنجازها الصور الفوتوغرافية وأفلام الفيديو التى تم تخزينها ضمن برامج الكمبيوتر. فيقوم الفنان بتفكيكها ويعيد صياغتها، ويكشف عن إمكانات المزج والحذف و الإختزال، وبالتقنية الجديدة يترك المجال لعمل الصدف المدهشة. أما عن إمكانية الإستنساخ التى هى خاصية هامة تُميز عمل الكمبيوتر، فقد قدمت للفنان إمكانية صنع الأعمال الأصلية، وهى نسخة فى نفس الوقت وبطريقة اقتصادية، وفى وقت قياسى مما جعل من فن الكمبيوتر فناً جماهيرياً ووسيلة إتصال بين الفنان وجمهوره، بطريقة تكنولوجية، كما أن المهارة الإدراكية التى كانت تعتمد على القدرة البصرية للفنان، والتى كان يتحلى بها الصفوة الموهوبة من أهل الخبرة والمراس فى مجال الفن، وكانت معياراً فى نفس الوقت يشهد على قوة الجوانب الإبداعيه فى الفن، قد إستغنى عنها فنان الكمبيوتر الذى أسعفه الجهاز المتطور ببدائل تفوق ما كان يحلم به أى فنان آخر يعتمد على مستوى مهارته الذاتية، وإذا كانت مسألة التقنية قد حُسِمت بإستخدام الأجهزة الدقيقة، فإن قوة

معالجة الأفكار قد ظلت ملكة إنسانية وهى فى نفس الوقت أحد المعايير المستحدثة، فى الكشف عن مستوى الأصالة والإبداع فى هذا النوع من الفن.

أنها عقلية غير تقليدية تلك التى ستتقبل أعمال فن الكمبيوتر وتستمتع بجمالياته، وفى هذه الحالة سوف تتقبل الفن الذى لا يحمل أثار اللمسة المباشرة التى تحمل بصمات الفنان، وهى معيار الفرادة ضمن معايير النقد التقليدية منذ " **رمبرانت** " وحتى " **بيكاسو** " بل ستقبل العمل الفنى الذى يُنتج منه عشرات النسخ على إعتبار أن كل واحدة هى أصل، وعلى كل الأحوال كذلك هو الواقع الذى نعيشه فى عصرنا، وقد اقتحمته الآلات الدقيقة والكاميرات والميكروسكوبات والطباعة بالليزر، وكلها وسائل تكنولوجية قد قدمت إمكانات جديدة وحلولاً متنوعة غير تقليدية، ظفر الفنان بأسرار منها، وهناك الأسرار التى لم يكشف عنها النقاب حتى الآن، وكلما أدركها الفنان وصل بطاقاتها أبعد من حدود آليتها، مختصراً الطريق الذى كان سيقطعه إذا ما أراد تحقيق نفس الإنجازات اعتماداً على قدرته الطبيعية.

وإذا أردنا أن نتقبل جمالية الأعمال التى يستخدم الفنان فى إنجازها الكمبيوتر فعلينا أن نتخلى عن فكرة أن قيمة العمل الفنى الأصيل تنحصر فى المقدرة البارعة على محاكاة مظاهر الأشياء، لونها وهيئتها أو فى تجسيد المشاعر الطبيعية المعينة، بل ونتبنى معايير نابعة من جمالية التنظيمات التشكيلية البحتة، ونستمتع بالبهجة الناجمة عن قوة الحسابات الدقيقة فى تنظيم العمل ، ومن خلال الإستخدام المنطقى والإقتصادى للأدوات مما سوف يشعرنا بالإتزان والإتساق.

الإنترنت وسيلة إتصال عالمية

تقوم الشبكة العالمية للإنترنت بمثابة وسيلة إتصال جماهيرية ثقافية، ولتبادل المعلومات عن التراث المعرفىَ والفنى، وجعلة متاحاً لأكبر عدد ممكن من الجمهور. وعلى نطاق شاسع أكثر مما هو حادث فى العالم الواقعى، أكثر من المكتبة العامة والمتحف التقليدى ، وفى السنوات الأخيرة أدرج الملايين من صفحات أعمال كبار الكتاب والفلاسفة والفنانين فى الإنترنت، وتتيح هذه المكتبات غير التقليدية للشعوب الإتصال بالذاكرة الجماعية العالمية المتركزة فى البلاد الغنية. والاتصال بالشبكة لا يزال محدوداً فى البلاد النامية.

وهناك زيادة مطردة فى المتاحف غير الملموسة التى ظهرت حديثا، وفيها يتجول الزائرون عبر شبكة الإنترنت ليتعلموا ويشاهدوا العديد من المجموعات الفنية، بينما لم تطأ أقدامهم أرض المتحف فى الواقع. ومن المدهش أنه عبر الإنترنت يتمكن الجمهور من أداء المهام التى كانت من إختصاص وسائل الإعلام، إذ ينظمون الدورات التعريفية والتفسيرية ويقومون بالتحليلات والمناقشات والمقارنات بأنفسهم، ويتبادلونها مع بعضهم البعض. ومع تحسن التكنولوجيا تنتقل عملية السيطرة على وسائل الإعلام إلى أيدى العدد الكبير من الناس.

وقد أنتشرت أجهزة التليفزيون الصغير والراديو ووسائل الإعلام المطبوعة، وأصبح من السهل التعبير عن وجهات النظر أكثر من أى وقت مضى، كما حدث توسع كبير فى الإنترنت، دعمه التقدم التكنولوجى، وأصبح فى استطاعة المرء إنتاج برامج بكاميرات فيديو سهلة الاستعمال. وفى أوائل الثمانينات من القرن

الماضى شهد عصر المعلومات ووسائل الاتصال انتصـــاراً كبـيراً مـع تطـور الإنترنت، وكذلك كان للتليفزيون أعظم تأثير اجتماعى على مدى القرن المـــاضى، ومن المحتمل أن تستمر سيطرته لفترة طويلة قادمة كنتيجـــة لاســتخدام الأقمــار الصناعية والقنوات المحلية، وقد وسّعت تكنولوجيا المعلومات الحديثة مـــن حريـــة التعبير وسهولة الاتصال وزيادة التفاهم بين الثقافات المختلفة.

إن الكمبيوتر كجهاز يتميز بالتفاعل بينه وبين من يستخدمه عن قرب (علـى بعد بضع بوصات من الشاشة) والذى يجلس أمام شاشة مملـوءة بـالصور يمكـن تحريكها كيفما يشاء. والكمبيوتر وسيلة اتصال سمعية بصرية، تستفيد مـن التقـدم التكنولوجى، ومن الثورة الرقمية. إذ يمكن تحويل اى نص أو رسم أو صورة إلـى صيغة كمبيوتر معيارية، وتستخدم أما على الإنترنت أو على التليفزيون. وقـد أدى ذلك إلى حدوث تطورات كبيرة فى صناعة الخدمات السمعية والبصرية للكمبيوتـر وللاتصال عن بعد.

وفى بداية القرن الحادى والعشرين تكاثرت أجهزة الفيديو وبرامج التليفزيـون على الشبكة، وفى هذه الأثناء، ومع تحول التليفزيون لأن يصبح رقمياً فقد أُتيحـت تسهيلات تفاعلية، وتيسر الاتصال بالإنترنت. وقد أصبح دخـول الإنـترنت إلـى كل منزل هدفاً من أهداف التقارب التكنولوجى بين الشعوب، واسـتُخدِمت الشـبكة كوسيلة تقدم للجماهير مجموعة لا نهائية من الخدمات المباشـرة مـن معلومـات وتدريبات ووسائل استمتاع سمعية وبصرية.

الفن مرآه للحياة المعاصرة

إن الفن والحياة متداخلان، بل يخصب أحدهما الآخر، فلا يمكن فصلهما لأنهما يساندان بعضهما البعض، منذ أن خلق الإنسان على هذا الكوكب. وإذا كان من الممكن تعريف الفن على أنه « إبداع إنسانى » فإن الإبداع والوعى بالتاريخ خاصيتان تميز الإنسان من بين الكائنات الأخرى.

وتصبح وظيفة الفن أحياناً تحقيق « المتعة » البصرية. وقد كان للفن فى الحياة دوراً منذ زمن ما قبل التاريخ فى التزيين، عندما كسى إنسان العصر الحجرى جسده برسوم سحرية من الألوان الترابية. وحتى يومنا هذا يمكن أن نصادف عشرات الزخارف فى كل أشكال الفن، مثل نقوش السجاد، والستائر، والأثاث، وأغلفة الكتب، وحواشى الجدران، والأسقف المزخرفة، والحلى، وتصميمات الملابس المطبوعة والملونة، ويفترض فى كل هذه الأشياء، أنه قد تم اقتناؤها بسبب كونها أكثر جاذبية من غيرها، وأن العين التى اختارتها تسعد وتبتهج برؤيتها.

ولكن ما سبب سرور العين؟ وكيف تتطور الأشكال والأساليب المختلفة للفن عبر آلاف السنين؟ الحقيقة أنه من الممكن أن نتتبع أصل أى عمل فنى مهما كان حديثاً فى العالم القديم. وقد نفهم حقيقة أن الفن خلق لمتعة العين، وذلك عندما نتخذ تعريف الفن على أنه « ترتيب أو تنظيم مادة مشوشة من التجربة الإنسانية ». وهذا التفسير ينطبق على روائع الفن الإغريقى الذى يثبت ببراعة أن الحياة مسألة

معقولة، وأنه يمكن تشكيل وتحقيق هدفها، وكذلك يمكن التغلب على كل الفوضى والقبح عن طريق خلق تناغم مطلق، وصفاء مفعم بالحيوية والنشاط.

أما لوحة "**مايكل أنجلو**" يوم القيامة " في كنسية سيستينا بالفاتيكان (١٥٣٤-١٥٤١) فهى تبدو ظاهرياً لا تتبع التعريف السابق لأنها مليئة بالاضطراب. ويظهر فيها حتى الشهداء والقديسين، المنعم عليهم وهم فى طريقهم إلى الفردوس، وكأنهم يشاركون الملعونين أو المغضوب عليهم فى اضطرابهم وتشنجاتهم العنيفة. إنها تمثل صورة للرعب، وصيحة للخلاص برمزيتها وقوتها الروحية، وفيها مبالغات فى تناول المبادئ التنظيمية.

ومن منطلقات جمالية بحتة بإمكاننا أن نفسر ونبرز ذلك التصوير الجدارى « يوم القيامة » على أنه لوحة مرتبة بعناية، وبالتالى فهى " تنظيم " لموضوعها المشوش. ولكن منظر الإدانة الكونية يكثف ويقوى خبراتنا من اليأس والرعب، عن طريق استثمار تلك العواطف والانفعالات الإنسانية المألوفة مع روعة العظمة والجلال. وقد اختفى فى اللوحة عامل الانسجام المكانى الذى يميز جماليات عصر النهضة، وحل محله المكان اللاحقيقى المتقطع والمبالغات المغايرة للمبادئ التنظيمية، وقد برز الإنسان فى ذلك العمل متضمناً التعبيرات الانفعالية القوية، موحداً فى جزئياته وتفاصيله بين الفكرة والتعبير، وبذلك تميز العمل بدراميته. ويشهد العمل الذى أبدعه " **ميكل أنجلو** " على أهمية توسيع نطاق تعريف الفن ووظيفته فى كونه « يكثف » أو « يوسع خبراتنا الحياتية ». ويستطيع التعريف بهذا التوسيع أن يشمل الأعمال الفنية الأكثر واقعية إلى يومنا هذا، وكذلك الأعمال العادية الممتعة للعين.

إن أى تفسير أو تحليل لأى عمل فنى يتوقف على مدى القناعة بأن اللوحة والتمثال والعمارة، هى الشواهد الأصدق والأكثر اكتمالاً، على طبيعة الأزمنة والأمكنة التى أنتجتها، فهى التى تركت سجلات تعود إلى ما قبل التاريخ، ويمكن أن تعيد المشاهد أو المستمع أو القارئ، بصورة أكثر حيوية وفورية لحاضر عبقرية جميع الأزمان والأماكن الخالدة دون عوائق، مثل الترجمة والتدوين بالرموز وإعادة التشكيل والتخمين.

إن الفن فى أكثر وظائفه وضوحاً هو أنه شاهد على قرون من التغيير، فهو سجل موضوعى يصف كيف بدت الأشياء والأماكن والأشخاص، وهى وظيفة تقوم بها حالياً آلة التصوير، وتخبرنا بعض اللوحات عن تفاصيل عن أماكن ومدن سجلها الفنان فى عصور سابقة، ومع ذلك لم يغفل الفنان التأكيد على مبدأ العمل الفنى الذى يسر العين، وكابتكار خلاق من جانب الفنان. وبالإضافة إلى عمل آلة التصوير البشرية، هناك القيم الحسية والأبعاد المزاجية للفنان، واللمسات الساحرة والمبالغات للتأكيد على تميزات معينة. والفن باعتباره سجلاً أكثر عمقاً لزمانه نادراً ما يعتمد على مرجع موضوعى بحت، بل إن المذاهب الجديدة من الفنون، بتأكيدها على التميزات، وبابتكاراتها الخاصة تكاد تخترع لنفسها شكلاً يستجيب للمثل الجمالية المتغيرة تبعاً للعصر.

وقد كانت الكاتدرائية القوطية تُلخص التطلعات الروحية لعصر كامل من الشرور البشرية، والحروب الوحشية، والتعذيب، والخرافة، والجهل والفقر. وقد اتسم العصر بالاضطهاد السياسى والدينى. وكانت بعض هذه الأمور البغيضة بمثابة تحريفات لقوى الإيمان. غير أن الكاتدرائيات القوطية ترتفع فوق الحقائق

المربعة كشواهد على حقيقة رائعة. والإيمان الغامض الذى رمزت إليـــه الأشــكال المرتفعة كجزوع نحيلة تنتهى إلى قناطر تدعمها مجموعة مـــن الأضـــلاع مثـــل عروق ورق النبات أو التويجات. ويستمر الشكل الحلزونى يرتفع أعلـــى المعمـــار ليختفى على شكل نقاط تتداخل مع السماء.

وعلى النقيض، فإن هذا التعبير الغامض قد أنجزته الأعمال الفـــذة الجديـــدة للهندسة العملية. فإن الارتفاع العظيم للكاتدرائيات بقببها الحجرية التى تبدو محلقـــة دون وزن، قد تطلبت أساليب بناء أكثر جرأه من أى أسلوب عرفه العالم حتى الآن.

وبالوحى والإلهام، قام فلاسفة العصور الوسطى بوضع وبناء نظـــم منطقيـــة لإثبات وجود الله، كذلك كان المهندسون المعماريون منشـــغلون بإنشـــاء القنـــاطر والعقود لخلق الفراغ أو الفضاء الذى كان فـــى العصـــور الوســـطى رمـــزاً إلـــى الله، مبلورين بذلك التزامن بين الفن المعمارى فى الكاتدرائيات مـــع التفكـــير فـــى الحقبة ذاتها. إن دمج الهندسة المعمارية مع الفنون باعتبار أن الفن يخدم أغراضـــها بشكل غير مباشر، فقد تم إنشاء الكاتدرائيات التى اشتملت على نماذج من أعمـــــال المثالين تعرض العقائد الدينية والعلمية، فى الوقت الذى كانت فيه أعمـــــال الرســـم متمثلة فى النقوش والصور الجدارية، والعظمة النهائية المطلقة لأعمـــــال الزجـــاج المعشق التى تحكى تاريخ العالم كما كان مفهوماً فى العصور الوسطى.

وفى كاتدرائية قوطية كانت الأشكال حتمية التحديد، وكأنها ابتُدِعَـــتْ ذاتيـــاً، بفعل قوى تتلاءم مع متطلبات التعبير، وكلما ازداد تعقيد الحضارة وتطورها، كلمـــا بدا احتمال تمثيلها بعمل فنى واحد أضعف. وحيث أن معبد البارثينون يُعتبر عمـــلاً

فنياً مفرداً، يضم الهندسة المعمارية والنحت واللون، فإنه يعتبر تلخيصاً وتمثيلاً، تم إيجاده أو خلقه عندما كانت أثينا مدينة صغيرة (حوالى ١٠٠٠٠٠ نسمة) مع وجود وحدة ووضوح فى الأهداف، وعلى العكس من المدينة الحديثة التى تنتشر حالياً وتمتد حول الأكروبوليس. ولا توجد هناك كاتدرائية قوطية واحدة يمكن القول عنها بأنها خلاصة دقيقة للعصر الذى وجدت فيه، إلا أن الكاتدرائية القوطية مثل كاتدرائية شارتر، من الناحية العامة تعتبر تمثيلاً لذلك العصر. ولكن عندما نصل إلى القرن التاسع عشر، فإن الإسهاب فى مقارنة الآثار الباقية والشواهد، لهو دليل على تعقيد عصر يقاوم ويتحدى التمثيل والتلخيص، من خلال تعبير فنى واحد. ففى فرنسا وحدها علينا القيام بمقارنة دار أوبرا باريس مع تحولها المتألق فى الأفكار التقليدية، مع برج " أيفل "، مع نفيه لتلك الأفكار. ولا ننسى هنا أن الفن فى القرن التاسع عشر كان هو بذاته سلسلة من الثورات. أما بالنسبة لوقتنا الحالى فإنه رائع فى ثوريته، فهل هناك عمل فنى أو مجموعة من الأعمال الفنية، يمكن أن تمثل عصرنا بأفضل صورة ممكنة؟ مثلما يمثل البارثينون اليونان القديمة، أو مثلما تمثل الكاتدرائيات القوطية عالم العصور الوسطى؟!.

وبعيداً عن عصر المثالية الذى يميز الحياة اليومية التى أنتجت تعبيراً رائعاً وعظيماً من الإيمان فى العصور القديمة، فإن الشوارع والمدن الحديثة بماديتها غالباً ما تكون بشعة، وعنيفة، مليئة بالضوضاء والصخب، مرتبكة، فاسدة وغير إنسانية. ورغم ذلك فإن المدن الفائقة التطور تتمتع بحيوية رغم الصعوبات المدنية.

إن الفنانين الذين بدءوا بوعى فى التعبير عن قرننا فى تعبيراتهم الخاصة، قد سجلوا بحرف كبير المواد والطرق التى اشتملت على تقنيات العصر، ومنها كل

أنواع البلاستيك، وأنوار النيون، والحركة التى يوجهها الحاسب الآلى، وعلى النقيض وفى نفس العصر، فقد صنع الفنانون التماثيل من حطام المجتمع المستهلك ونفاياته. وكذلك حواجز وسياجات وبمخلفات القطارات والسيارات، ذلك بعد تكسيرها وإعادة لحامها. وفى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات جمع الفنانون جهودهم فى نوعية من الفن عرفت بالفن « الحدوثى » وجرت هذه الأداءات الفنية داخل الأستوديو، وأحياناً فى متاحف تجريبية، ويفترض فى هذه العروض، استثمار الفنون فى الحياة الفورية، وذلك بتحريرها من قيود المستهلك. ومع الاعتقاد من البعض فى نهاية زمن جامعى التحف الفنية وانتهاء زمن المتاحف، فقد وضعوا نظريات تقول بأن حل المشكلات يكمن فى إزاحة الحواجز بين الفن والحياة، وتعتبره نشاطاً يهدف إلى خلق أعمال فنية فى الطبيعة، وتبنى من مادة الأرض التى تستقر عليها. والمعيار الحقيقى لمثل هذه الأعمال الفنية هو التعبير عن قدرة الإنسان على تحويل الطبيعة التى تمثل حقيقة أساسية لحياتنا.

إن محاولات الفنانين من أجل خلق أشكال فنية تناسب عصرنا لا يمكن أن تكون أكثر من مجرد تعبيرات جزئية لثقافة العصر المعقدة. فعصرنا هو عصر الطائرات والإنشاءات المعمارية من الزجاج والصلب، والضوء الكهربائى المتحرك وتلك هى سمة المدينة العصرية التى غذتها التكنولوجيا التى تثير الدهشة والإعجاب، ومثل هذه الإنجازات التكنولوجية قد تحولت إلى أعمال فنية أو تماثيل جبارة أو أشكال طبيعية عملاقة لكوكب تم اكتشافه حديثاً.

وفى الليل تذوب فى المدينة البنايات فى الأضواء وأنوار النيون وتتضاعف حركة المشهد، فتتحرك كتله عندما تتحرك لقطة الرؤية، وينساب المرور فى ضوء سائل، ويختفى كل شئ قبيح وذلك ما فعلته الأضواء.

وبينما كان الفن فى الماضى يركز على أفعال الإنسان ومشاعره، وعلى الأنا الداخلية، وما تقدمه من استثمار سيكولوجى، فإنه فى الآونة الأخيرة أصبح يولى الإهتمام إلى المحيط، وإلى تأثيرات البيئة وتحولاتها فى الطبيعة. وهذا النمط مرتبط بتقدم العلم والتكنولوجيا المعاصرة. وقد جذبت العلوم الحديثة لغة الثقافة والفن، وأصبح باستطاعة الفنون أن تتجدد من خلال الأنماط الجماهيرية، وبفضل الإستفادة من تقدم الوسائل التكنولوجية.



فهرس الصور وشرحها

شكل (١) : رسم الآيل فى كهف فون دى جوم، فرنسا.

تمثل رسوم الكهوف فى العصر الحجرى القديم خليطاً من القيم التصويرية والوظيفية والشكلية، إنها تعرض أساساً واضحاً للعالم، ورغبة الإنسان فى الإحاطة بطابع الأشياء على أنها تمثل غايته القوية فى تقدير نظام الطبيعة، بالإضافة إلى شغفه بالعناصر الحسية والشكلية التى تحتويها الأشياء.

إن التنوع المدهش فى آثار الفن فى العصر الحجرى القديم، يسمح لنا بفهم أفضل، ومعرفة أوسع فى جذور الحضارة والثقافة الإنسانية، وفى بنية المجتمع البدائى، وتطوره وتحولاته. ولم تكن حياة إنسان ما قبل التاريخ محددة ببقعة واحدة، وإنما تطور فى نفس الوقت، فى مناطق عديدة من الكرة الأرضية، فمثلما أُكتُشِفَت الآثار التى ترجع إلى ذلك التاريخ فى أوروبا، كذلك عثر على أخرى فى أفريقيا، وسيبيريا، وأمريكا الجنوبية واستراليا. لقد غيرت مثل هذه المكتشفات الجديدة جذرياً، التصور حول التطور الطبيعى والثقافى للإنسان، وهى تعطى فهماً عن الإنسان الذى تطور على مر العصور. فمنذ تلك الحقبة السحيقة، امتلك الإنسان منظومة التصورات الخاصة به، وتفكيره الخاص. وكذلك امتلك صياد العصر الباليوليثى المتأخر، وبما لا يدع مجالاً للشك، ثقافة متطورة، ذات بناء معقد.

ويظهر رسم الآيل كصورة حيوان مكتمل تماماً، فى كهف " فون دى جوم " لدرجة يمكن معها أن تصلح لدراسة العلماء بطرق شتى، من أجل التوصل إلى تصنيفات، وتحديد انتمائها لأصناف أكثر تفرداً، لمثل هذا الحيوان

الذى انتشر فى العصر الباليوليثى المتأخر، على أراضـــى غــرب أوروبــا، ولا تترك هذه الصورة مجالاً للشك فى نوع الحيوان المرسوم. وهناك إمكانيـة العثور على مجال الاختلاف ضمن النوع نفسه فى صور أخرى، يضاف إلـى ذلك الرؤية والنظرة الفنية الإبداعية للفنان، وهذا ما تعكسه تفاصيل حيوانـات الآيائل فى كهف دى جوم بفرنسا.

وغالباً ما نشاهد بالإضافة إلى تلك الحيوانات، علـى جـدران كـهوف العصر الحجرى القديم، علامات وإشارات ورمـوز محفـورة أو مرسـومة مرافقة للرسوم الحيوانية، فهناك علامات مشابهة لسهام ونبال فوق الخيول فـى كهف « لاسو » بفرنسا، وهذه الرموز قد عُثر على نماذج منها كذلك فى كـهف « فون دى جوم » وتعرف برموز « الحُفرة أو المصيدة » ومع ذلك فإن رسـوم غرب أوروبا غنية بالطابع الواقعى.

والحقيقة أن العلاقات قد تعمقت، والاحتكاك قد تزايد اليوم بين سـلالات كانت معزولة عن بعضها قديماً، عندما يدفع تبادل المعلومـات الواسـع إلـى تأكيد ثقافة وحضارة عالمية عامة. ونكتشف بدراسة الماضى إن التبادل، كـان دائماً وتشهد عليه مراحل تطور الإنسان عبر التاريخ، وكل الأجنـاس كـانت تقدم مساهمتها فى عملية التقدم البشرى فى كل جوانبه.

شكل (٢) : تحتمس الثالث يقدم القربان للإله آمون، تصوير جدارى من الأسرة الثامنة عشرة فى مصر القديمة، الدير البحرى.

إن الصور العديدة للحيوانات والطيور والعيون والوجوه، كانت الطريقة التى مثل بها الإنسان المصرى القديم الأشياء والأفكار. فلكى يكتب المصريون القدماء كلمة « سمكة » أو « سفينة » أو « بيت » ، رسموا صورها مصغرة، ولكى يعبروا عن شىء غير ملموس، مثل جسم يسقط، رسموا رموزاً تبين إحدى مراحل السقوط، أو يعبر عن الشرب برسم الفم. وإذا أرادوا التعبير عن « الجَعة » رسموا القدر الخاص بها، والتعبير برسم الشراع عن كلمة الريح.

وهكذا كان لقدماء المصريين عدد كبير من الرموز تعبر عن الأشياء المادية، والأفعال التى تدل عليها صورها. وهذه الطريقة كانت ممتعة رغم محدوديتها. والرموز هنا تبين صوراً ولا تبين كلمات. وهذه الطريقة كذلك يفهمها كل فرد. وهناك رموز هيروغليفية لا تستعمل من أجل ما تمثله مباشرة، بل من أجل قيمتها الصوتية، وقد أصبحت أدوات كتابية، تبعاً لطريقة قراءة الصور بأسمائها، فشكل الفحم هو الحرف « راء » ، وشكل العين يعنى « سار »، والأوزة تنطق « سا » بمعنى « ابن » وهكذا يستعمل الرمز ليدل على الصوت فقط، ومن هنا أصبح أداة للكتابة.

والكثير من الفن البصرى ضمن إطار فن التمثيل الذهنى، إذ أن الفنان يمثل ما يعرفه عن الحقيقة بأن يضع العناصر المدركة المنفردة معاً، لتؤلف تمثيلاً لتجربة معينة. وهناك العديد من الرسوم والمنحوتات التى تمثل أشكال

العالم الملموس وتجاربه، ويصبح للفن مهمة إيصال الحقائق للجمهور، ولقد أراد الفنان أن ينقل معنى ما إلى معاصريه، وفى الغالب تقدم المعرفة للمشاهد بعض المتعة، وأغلب أعمال الفن تتمتع بنظام للإيصال يتضمن قدراً من المعانى والرموز المستعملة.

إن استعمال الكتابة الزخرفية والإشارات بترتيب متميز فى الرسم، مثلما فى لوحة " تحتمس الثالث " ، من أجل إيصال معنى الرسالة، يشهد على اندماج الوظيفة الرمزية مع الوظيفة الجمالية. ومع ذلك نجد الفن كوسيلة اتصال، مثله مثل كل وسائل الاتصال الأخرى، له رموزه المتميزة التى تمثل الأشياء الحقيقية والتجارب والأفكار. ومن هنا يمكن أن ننظر إلى الفن ـ الصورة والتمثال، على أنه لغة، فالفن هو الذى أمد لغة اللفظ بالكتابة التى مصدرها نماذج طبيعية.

شكل (٣): ممزاج طستى، هرقل يصارع العملاق أنطاوس، متحف اللوفر (٥١٠ قبل الميلاد).

تكشف الأوانى الفخارية الإغريقية المصورة عن ملامح التصوير الإغريقى، وهى البديل الوحيد الذى يمكن من خلاله تقييم مستوى التصوير، وهو يعكس نفس الموضوعات التى كانت تشغل بال الفنانين مصورى الجدران. والحقيقة أنه لم يكن لمعظم شخصيات الأساطير الإغريقية القديمة فى الماضى كيان محسوس، ولا تجسيد سوى من خلال صورها فى الرسوم على الأوانى أو صورها فى التماثيل والنقوش الجدارية. ويسجل الفنان على سطح الآنية الصراع بين « هرقل » والعملاق « أنطاوس » الليبى ابن إله

الأرض « جيا » ونرى « أنطاوس » أشعث الشعر وحشياً، ترتسم على ملامحه علامات القلق المتجلية فى صريره على أسنانه، بينما يظهر « هرقل » هادئاً. إن هرقل أشهر أبطال الميثولوجيا، لشجاعته وقوته، وأبوه « زيوس » إختار له الفضيلة وحياة المجد مع الكدح ، وحارب ضد المردة إلى جانب الآلهة حتى النصر. وبالمقارنة بين وصف " هوميروس " لهرقل وبين تماثيله وصوره المرسومة على الأمفورات تؤكد على أنه كان هناك نقل من نوع من الفن البصرى إلى مجال الأدب.

وكانت الرسوم والتماثيل الإغريقية تجسد الطابع الإنسانى من حيث البساطة والوضوح، وقد سجلت الرسوم ارتقاء الوعى البشرى خلال تاريخ اليونان الأسطورى. وارتكزت الثقافة والفنون فى " أثينا " على معرفة الإنسان لذاته. واعتمد الفن الإغريقى على العقلانية فى مسعاه من أجل الإلتقاء بكل الناس، وقد استطاع الجمهور فى اليونان القديم أن يبلغ مفهوم الجمال الأخلاقى عن طريق العقل الإنسانى وليس من خلال الطقوس الصوفية.

شكل (٤): صحن خزفى من أزنيك، القرن السادس عشر الميلادى، تركيا.

إن الأزهار والأغصان اللولبية التى رسمها الفنان على هذا الصحن يمكن أن نصادفها نفسها، فى رسوم المنمنمات الإسلامية، والتى تمثل نماذج من روائع الفن الشرقى.

لقد احتوى الأسلوب الزخرفى لخزف القرن السادس عشر فى تركيا على عناصر رسمت بأسلوب طبيعى إلى حد كبير. مثلما كان هذا الأسلوب

ممثلاً فى المنمنمات وصناعة النسيج والسجاد، فاشتملت الزخارف على أوراق نباتية وأزهار اللوتس والقرنفل وكرز الصنوبر، وشقائق النعمان وزهر الرمان والسوسن، والورد والبراعم. وقد عشق الفنانون فى زخرفتهم أشكال زهرة القرنفل والتى زرعوا منها أنواعاً عديدة فى القرن الثامن عشر. وكانت شجرة السرو برائحتها النفاذة ترمز للخلود فى عقيدة الأتراك القديمة، نظراً لدوام خضرة أوراقها فى كل فصول السنة، وهى بذلك تعبر عن الحياة المتجددة. وأوراق العتر الزخرفية، إما بخمس فصوص أو ثلاثة رسمت بكثرة. وهناك مخطوطات ترجع إلىالقرن الثامن عشر رسمت فيها صور ملونة توضح خصائص أنواع الزهور المختلفة. والنقوش المزهرة بعالمها الساحر، وبأوراقها التى تدفع بعضها بعضاً، تمتع الأبصار، وكذلك تتيح للمتأمل التعرف على عالم الأزهار والثمار والأوراق الطبيعية التى تعيش فى أحضانها ويألفها، وتعكس فى نفسه معانى ثقافية يفهمها.

شكل (٥) : معلقة من قماش القطن المطبوع، برسوم مناظر الصيد البرى ، أصفهان القرن التاسع عشر.

إن هذه اللوحة الرائعة الجمال تتيح للمشاهد التعرف فيها على أشجار وأزهار وحدائق وحيوانات معروفة، ويتعرف كذلك على تقاليد تاريخية تنتمى إلى الثقافة الفارسية، وبيئتها. لقد شمل الفنان لوحته بكل جميل، وكل ما فى إدراكه متعة حسية، ليصور الفردوس الذى حلم به، وفيه الألوان صافية جميلة. غير أن هذه المشاهد مثل « رحلة صيد برية » تشير إلى رموز، تشبه تلك التى وردت فى القصائد الفارسية، والتى لها أساس فى العقيدة. وضمن الرسم

يظهر شكل الحصان، وفى الأساطير الفارسية، الحصـــان صديــق الإنســان، وحصان " رستم " المسمى " الرخش " يخوض معه جميع المعارك ويشـــاركه فى الصيد ويحرسه عند نومه فيقتل الأسد الذى جاء لإفتراســـه وهــو نــائم، وتروض السباع لإستخدامها فى الصيد مثل الفهود والأسود والنمور.

شكل (٦) : جيروم بوش، سفينة المجانين، باريس، اللوفر (١٥٠٠).

تضمنت أعمال " **جيروم بوش** " (١٤٦٠-١٥١٦) الرمـــوز والمعـــانى الكامنة، التى تحمل دلالات ثقافية تنتمى إلى عصره. وكانت تفهم فـــى بـــادئ الأمر على أنها نوع من الغرابة، وبعد ذلك أُدركـــت علـــى أن لـــها مغـــزى اجتماعى. وقد تم تحليل الرموز التى تضمنتها لوحـــات " بـــوش " باســـتخدام مناهج التحليل التاريخى والميثولوجى، وعثر على أبعـــاد تتعلـــق بـــالمعتقدات السحرية، والطقوس الدينية الموروثة والتى انتشرت فى ذلك العصر. إن هـــذا العمل الفنى بمثابة تمثيل حى لهواجس العصور الوســـطى وأفكـــاره الشـــبحية عن الحياة. وهى مع كل هذا تعكس الطبيعة الفلمنكية علـــى لوحتـــه " ســـفينة المجانين "، التى تمثل عالماً رمزياً، يمكن تفسيره باستخدام مصطلحات العقيدة. ورغم تضمن الموضوع لطابع فكاهى هزلى (فلمنكى). فقد ظهرت الأشـــكال وسط مناظر طبيعية، مليئة بالتفاصيل الدقيقة وبحيوية حركية مدهشة. لقد عـــبر عن روح عصره وعن الصراعات التى واجهت المجتمع. والمناظر الطبيعيـــة فى أعمال « **بوش** » إبداعاً يستحق المشاهدة، إنه يصور مـــن خلالـــها معنـــى الموضوعية بحده شديدة، وكأنه ينظر أثناء تصويره للعالم المرئى من خـــلال المجهر. وكان يرتكز فى أعماله على الأشكال العجيبة بمغزاها الأدبى الـــذى

يحرك عاطفة المشاهد، وكانت تعبيراته الخيالية، وموضوعات الـهلاك فـى الجحيم، تستحوذ على إعجاب جمهور كبير.

شكل (٧) : فيرمير، الخادمة تصب الحليب، امستردام (١٦٦٠).

يؤلـف هـذا الموضـوع الـذى رسـمه " **فيرمـير** " ***Vermeer*** (١٦٣٢-١٦٧٥) ويشكل اللوحة بكفاءة، ورزانة هيئة الخادمة وهـى تصـب الحليب فينجذب المشاهد نحو أداء المرأة وهى تؤدى عملـها، وعلـى سـقوط الضوء من النافذة على الأشياء فى الغرفة، ونلاحظ إنعكـاس الضـوء علـى الإناء القريب من النافذة، واللوح الزجاجى المثبت فى النافذة ذاتها.

لقد فضل " **فيرمير** " مثله مثل الفنانين الهولنديين الفلمنكيين رسم منـاظر من الحياة اليومية العادية بدلاً من الصور الدينيـة علـى جـدران الكنـائس، وللفنان لوحات كثيرة، تصور ربات بيوت يقمن بأداء مهامهن اليومية، وفـى معظم هذه المشاهد ينعكس الضوء من نافذة عاليـة علـى الألـوان الجميلـة للأرضيات والستائر، مما يوحى بواقعية مرسومة بدرجة عاليـة مـن الدقـة والإنسجام. لقد تميز الفن الهولندى، متمثلاً فى أعمال " **فيرمير** " بإثراء الفـن بصور المناظر الطبيعية والمناظر الداخلية فى إطار تقاليد الشـعب الهولنديـة والوثيقة الصلة بحياة المنزل الداخلية الأليفة، وقد صورت هذه الحياة اليوميـة للأشخاص والأشياء فى تأليف وانسجام رائعين. وهكذا عبر فن " فيرمير " عن ذروة فن الحياة اليومية الداخلية، ومناظر طبيعية. لقد كان الفن منذ العصـور القديمة وحتى عصر النهضة، لون من ألوان المعرفة، إذ يمثل القـدرة علـى إحداث شيء ما، بإعمال الفكر إعمالاً سليماً، ومن هنـا جـاء اتصـال الفـن

بالمعقولات. أما العلم فمجاله العام، وأما الفن فمجاله الخاص والفردى، وقد ظلت الفنون جزءاً من المناهج التربوية السائدة، نظراً لاعتمادها على المعرفة، وترسيخها، مثلما تفعل تماماً لوحة " **فيرمير** " التى تعمق معرفتنا بالحياة فى هولندا فى القرن السابع عشر. وقد اعتمد المنظرون فى تقديرهم لفن التصوير نظراً لاتصال هذا الفن بالعلم والمعرفة، فقد حدث ذلك عندما ظهر فى الرسم المنظور وعلم التشريح. وبذلك ظلت العلاقة القديمة بين الفن والعلم قائمة إلى عصر النهضة والباروك، ولعل الفنان " **فيرمير** " نموذج مثالى لهذه العلاقة، فقد كانت المعرفة والفن يمثلان وحدة واحدة.

شكل (٨) : فرانشسكو جويا، إعدام الثوار، برادو، مدريد (١٨٠٨).

قام الفن أحياناً بمهمة توضيح نصوص معينة، راعى فيها الفنان الدقة التوضيحية، فى تصوير الأحداث والمواقف التاريخية. وكان الفنانون عبر التاريخ يزودون المخطوطات فى كل المجالات العلمية والأدبية والدينية بصور. أما بعد اختراع الطباعة فى القرن الخامس عشر، فكانت تطبع الرسوم التوضيحية فى الكتب، وبذلك كانت مادة المخطوط أو المطبوع هى أصل موضوع الصور التى يتضمنها.

غير أن الفنان أحياناً يرتقى بمستوى التوضيح إلى مستوى الإبداع حينما يضيف ذاتيته فى عملية الصياغة، أن تمثيل الأحداث التاريخية والإنسانية فى أعمال الفن خلال القرن التاسع عشر أصبح ظاهرة ملحوظة. وقد استطاع بعض الفنانين أن يجسدوا موضوعات تاريخية من خلال واقع فنى ذاتى.

وقد اكتشف " **فرانشيسكو جويا** " (١٧٤٦-١٨٢٨) مضموناً قوياً لعملـه " إعدام الثوار " الذى يعد صورة ترمز إلى الثـورة علـى طغيـان السـيطرة الأجنبية، فقد عرض فى اللوحة مجموعة من الوطنيين المجـاهدين الأسـبان، أثناء تنفيذ جنود نابليون حكم الإعدام فيهم يوم ٣ مايو سنة ١٨٠٨، وتصـور اللوحة مشاعر الرعب واليأس، الذى أصاب الجماعة لحظة تنفيـذ الإعـدام، وبدت القرية من على بعد لا مبالية بما يحدث. ويركز الفنـان علـى إبـراز مشاعره الوطنية وآماله فى حرية بلاده. أما حركة المجاهد الذى يفتح ذراعيـه للنيران بشجاعة، كأنه يقف فى انتظار الموت، فهو يرمز إلى التضحية والفداء، ذلك الرمز الذى تزخر به الميثالوجيات العقائديـة وتعتنـى بـه المـأثورات والملاحم الشعبية. ويؤكد الفنان على حدة التناقض بين الصورتين المختلفتيـن بين الغزاة الذين يقومون بأداء تنفيذ الإعدام كقوة غاشمة عمياء، وبين صـور الأبطال التعساء الذين أوقعهم كفاحهم من أجل حرية بلادهم فى قبضة أعدائهم.

وكان هدف الفنان التأثير دراميأ بشكل معبر، دون اكـتراث بالمثاليـات الجمالية، ويصر على التحدث بلغة تراجيدية جادة تعبر عن عواطف إنسـانية، فيثير الإحساس بالوحشية، بلغة عالمية، إن اللوحة إعلان عن حـب الوطـن وعشق الحرية، كرسالة موجهة للإنسانية من خلال تسجيل واقعة تاريخية.

شكل (٩) : إدوارد مانيه، مونيه يرسم فى قاربه، ميونخ (١٨٧٤).

يركز " **مانيه** " على المشاهد البحرية، وتميزت صوره المرسومة فـى الهواء الطلق، بتوهج ألوانه البراقـة، وذات الشـفافية والحركـة الواضحـة. وبالضوء الشفاف الناصع، فى الصيف. لقد رسم مانيه صديقه وهو يعمل فـى

مرسمه العائم، الذى يشبه عوامة صغيرة، ويضمن له ذلك الهدوء فى عزلته، ليرسم وسط الماء والطبيعة، وتجلس أمامه زوجته " كاميل ". فصنع الفنان تصميماً سريعاً فى لحظة عابرة، استجابة لإحساس طارئ لرسم صورة نضرة براقة زاهية الألوان لضوء النهار. وأصبح الضوء هنا هو العنصر الجوهرى، الذى اختاره الفنان ليكشف عن الشكل الآتى المطبوع بالحواس، قبل أن تفرض الإرادة أو العقل أو العواطف سيطرتها عليه. إن الانطباعية تقدم تفسيراً للحياة والعالم أكثر حيوية لتحقيق المتعة الحسية.

وكان " **مانيه** " يقضى الصيف أعلى ساحل البحر، فى مقاطعة أسرته فى " جنفيير " عبر نهر السين، أما صديقه الحميم " **مونيه** " فقد حبب إليه الرسم فى الهواء الطلق، فقام مانيه برسم العديد من الصور لصديقه وهو يرسم. وتتميز هذه اللوحة بتصميم جذاب لمزيج حى من الأشكال الواقعة فى مقدمة القرية.

إن اللوحة غنية بملامسها، وهى تزخر بالفضاء وبضوء الشمس، وبالتلقائية والحيوية، وبطريقة ساحرة لتشطير العالم المرئى، وفق التناغم اللونى والخطى، وبتحولات النور المفاجئة فى تباينه مع العتامة.

لقد وقف " **مانيه** " مناهضاً لكل ما هو تقليدى، وصرح ذات مرة، لـ « **مالارميه** » بقوله :" العين .. اليد " دون الحاجة إلى أى وسيط بين الأصباغ وعاطفة الفنان. وكانت أعمال " مانيه " التى عرضها عام ١٨٦٧ قد أثارت سخط وسخرية الجمهور، غير أنها أعجبت الشباب الذين أقبلوا على تأملها ودراستها، فأصبح فنه يمثل جسراً يصل بين جيلين من الذوق. ورداً

على هذا السخط صرح " **مانيه** " بقوله:" إن هدف الرسام أن يعبر عن انطباعه فحسب، وأن يشعر ببساطة لأن يكون نفسه لا شخصاً آخر".

أما فى عام ١٨٦٣ فقد استقبل الجمهور لوحته فى الصالون الرسمى فـى باريس المعروفة بـــ " الغداء على العشب " بالاستهجان والغضـــب، إذ بينمـــا استساغ ألوانها الشفافة إلا أنه لم يستســـغ بالتـــأكيد حداثتـــها الصريحـــة فـــى الرؤية، وقد عَجل اختيار الموضوع بذوق القرن التاســـع عشـــر، بالانفصـــال المتوقع بين الأذواق الحاضرة والأذواق المقبلة. وسرعان ما تطلـــع أصحـــاب الأفكار المستقلة إلى " مانيه " ليتخذوا منه رمـــزاً لـــهم فـــى صراعـــهم مـــع الأكاديمية. ولم تكن حداثة الرسم الذى جاء مع " **مانيه** " ترجـــع إلى غرابتـــه فحسب، وإنما مرجعها أنها تمثل جوهر حيويته وجاذبيته واستقلاليته.

وقد ظل " **مانيه** " مخلصاً فى التعبير عن الصورة الإنســـانية، وتمـــيز بمراقبته للعصر الذى عاش فيه. والمعرض الـــذى جمـــع ممثلـــى المدرســـة الجديدة فى الرسم معاً فى عام ١٨٧٤ فى " ستوديو " المصور " **نـــادار** " فـــى باريس، يمثل حدثاً مهماً فى تاريخ الفن، وكان يؤلف بين مجموعـــة الفنـــانين رفضهم كل ما له علاقة بالرسم الأكاديمى، وجمعهم كذلـــك الإصـــرار علـــى إنتاج رسم معاصر، فاستمدوا موضوعاتهم من الحقائق اليومية لزمانهم، حتـــى وإن إضطرهم الأمر إلى التصدى للقواعد المتوارثة.

شكل (١٠) : فاسيلى كاندنسكى " تكوين للوحة جدارية " (١٩١٤).

يتطلع " **كاندنســكى** " ***W. Kandinsky*** (١٨٦٦-١٩٤٤) إلـــى جمـــال منعزل عن الطبيعة الزمانية والمكانية، وبذلك يتجاوز الفنـــان التعبـــير عـــن

المشاعر من أجل التوصل إلى التعبير عن حقيقة الوجود الظاهر لعناصر الفن في حد ذاتها، وفي نقائها التجريدي. وتتمتع الخطوط والألوان في مفهوم " **كاندنسكى** " بخصائص روحية ، يمكن إدراكها والتأثير بها على وجدان المتذوق، وقد شبه " **كاندنسكى** " أعماله في التصوير بالمؤلفات الموسيقية، بل استخدم الألوان والأشكال المجردة وكأنها أنغام.

وفي الغالب يستند الفن التجريدي التعبير إلى صور من المجالات العلمية، ويقارن أحياناً بصور المقاطع المجهرية وصور المجرات، ورغم أن هذا الرسم في الأصل نوع يعارض فرط النظام الذي خلقته الحضارة العقلانية.

لقد تطورت تجارب " **كاندنسكى** " إلى أن تكشفت لديه إمكانية الاستغناء عن الأشكال الطبيعية، وأن يخلق ما يسمى بموسيقى الأجرام السماوية. وهو يرى أن خصائص الخطوط والأشكال الروحية يمكن إدراكها والتأثير بها على وجدان المشاهد، بحثاً في " التأثيرات النفسية للون "، وقد نشر عام ١٩١٢. وعندما استدعى " **كاندنسكى**" للتدريس في " الباوهاوس " في فيمار اتصفت تكوينات أعماله بقوة التخطيط، وتضمنت أعماله الخطوط المستقيمة والأقواس. ويفهم " **كاندنسكى** " أن للألوان والأشكال معاني مستقلة عن معانيها الأصلية في الطبيعة، وهي تكشف معانيها من خلال صياغة الفنان لتؤدي دلالة يريدها.

لقد أراد كاندنسكى في لوحاته التجريدية الحديثة أن يعكس التأثيرات السيكولوجية للون النقي الخالص. وعرض محاولاته الأولى في موسيقى اللون، ووضع نظريات في دروس الرسم التحليلية، التي ألقاها في " باوهاوس"، حيث كان أستاذاً بها في الفترة من ١٩٢٢ وحتى ١٩٣٣، وفي كتاب " الروحية في الفن " وكذلك في مؤلفه بعنوان " النقطة والخط والسطح "

(١٩٢٦)، انتقل من تحليلاته للفنون إلى وضع مبادئ لمنطق صوري جديد، مبني على " الرنين " الداخلي للأشكال، ثم بشر بوحدة الفنون عن طريق " تكافؤ " اللغات التي تستخدمها، وذلك كان بهدف تزويد الفنان بوسيلة لبلوغ الغاية من الإبداع، بمعرفة قواعد اللغة البصرية من خلال تعليم نظري.

لقد كشف الفنانون الحديثون، وفي " التعبيرية التجريدية " عن العلاقة بين اللوحة واللغة، وقد عثرنا في أعمال " كاندنسكي " على شروحات لأعماله، وظهر بنفسه كمعلم ومفسر وناقد، وأحياناً كمؤرخ للفنون.

شكل (١١) : بيت موندريان، تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر، نيويورك (١٩٣٠).

تبنى الفنانون الحديثون، المذهب التجريدي، ويمكن استخلاص الرابطة بين هذا النوع من الفن والتصميم الصناعي، ومن هنا يصبح للفنان التجريدي مكانة في مجال التصميم الصناعي. وقد قامت تجربة " الباوهاوس " (مدرسة التصميم والفن والعمارة) في فيمار (بألمانيا) وأسسها " فالتر جروبيوس " (١٩١٩-١٩٣٣) على مبدأ وحدة الفنون، وإزالة الفروق التقليدية بين الصانع والحرفي والفنان، ومحاولة إيجاد رابطة جديدة بين الإنتاج الصناعي والحرفة اليدوية والفن، وبين الشكل والوظيفة، وبين الشكل والمادة وأساليب الإنتاج. وأكدوا على ضرورة التعامل مع الماكينة على أنها وسيلة حديثة للتشكيل، ينبغي التوافق معها.

وهكذا قامت في عالم الفن جمالية جديرة نابعة من الخصائص الفريدة للماكينات. وقد اتصل التصميم الفني بالحياة، وبذلك أعيد النظر في المبدأ

الذى كان شائعاً فى أوائل القرن الماضى، والذى جعل من أعمال الفن غاية فى ذاتها، وفى لوحة " **بيت موندريان** " *Piet Mondrian* (١٨٧٢-١٩٤٤) " تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر " ظهرت تقسيمات محددة الخطوط أفقية ورأسية، واقتصر التنوع فى الألوان على الأحمر والأزرق والأصفر والأسود، كألوان أولية دون مزج إضافة إلى الأبيض، وبذلك يجسد الفنان معنى الزهد والنقاء، وتعكس لوحته إحساساً بالوقار، وبالعلاقات الشمولية والمتوازنة بشكل مثالى.

وكان لفن " **موندريان** " بعقلانيته وسكونية عناصره الهندسية الخالصة، تأثير على الفنانين التجريديين الذين يودون التعبير عن النظام الجوهرى الكامن فى طبيعة الكون. وكان المناخ الفكرى فى مدرسة " باوهاوس " متأثراً بالأشكال الهندسية التجريدية المميزة للحركة البنائية والمبادئ البنائية للمنطق الهندسى التى طبقها " موندريان " فى عمله الفنى هذا. ورغم تشابه لوحات " **موندريان** " مع تخطيطات المصمم، إلا أن ما يجعلنا ننظر إليها على اعتبار أنها إبداعات فنية هو مقدرتها على التأثير فى من يشاهدها بفاعلية، وبصورة مستقلة عن عاطفته وشخصيته، وتحفز على التأمل فيها.

شكل (١٢) : سيفيرينى، هيروغليفية دينامية (١٩١٢).

هناك حركات فنية بحثت باستمرار عن بقائها عن طريق الاتصال بالعلم والتلاؤم معه، مثل الحركة المستقبلية التى تبنت منهج الحضارة التكنولوجية، والتى كانت مدرسة " باوهاوس " من أبرز نتائجها. ولقد صرح المستقبليون من خلال بيانهم الذى أعلنه " **مارينيتى** " (١٨٧٦-١٩٤٤) عام ١٩٠٩

بالكشف عن تأثير الآلة على العصر الحديث، ليس بدافع التعبير عن المنفعة منها اجتماعياً وإنسانياً، وإنما من قبيل التظاهر بالمعاصرة.

لقد أراد الفنان التشكيلى دائماً أن يربط صوره بالزمن والحركة من أجل أن تصبح أقرب إلى الحياة المتجددة، وأقرب إلى الحيوية. أما المستقبليون فحاولوا فى إيطاليا، تصور الحركة عن طريق تسلسلها، كما تنقلها أفلام التصوير السينمائى، ولقد قدم " **سيفيرينى** " فنه، مستنداً إلى مبدأ أن كل شىء يتحرك، ويتحول بسرعة، والأشياء فى حالة الحركة تتجمع ويتغير شكلها عند تتابعها كاهتزازات متلاحقة فى المدى الذى تمضى فيه. لقد عبر الفنانون فى بيانهم المستقبلى عن رغبتهم فى العودة بفنهم إلى الحياة، والاستجابة للحاجات المادية والفكرية العصرية، على أن لا ينظر إلى الإنسان كمركز للحياة.

وكان المستقبليون فى بيانهم الثانى الذى صدر عام ١٩١٠ فى تورينو قد رغبوا فى التعبير عن قبولهم للمدنية الحديثة والماكينة الحديثة ولمفهوم الاحتمالية، ومن ناحية أخرى يعبرون عن اغتراب إرادة الإنسان التى صاحبت عصر التكنولوجيا والميكنة، مما انعكست آثاره على الفن، من خلال التجريب الأسلوبى، الذى يستند إلى مفهوم استبدال القياس الإنسانى، وفق قواعد التناسب التقليدى، بنزعة شكلانية، وتجريدية لا تشخيصية، وتبسيطية واختزالية بالمفهوم المغاير عن الإنسان.

وفى الأسلوب الحديث استخدم الفنان مبدأ التزامن بمنطق استعارى شكلى، وأصبح الفن يمثل نقطة تقاطع بين الزمن الحاضر، ورمز سرمدى

خارج نطاق الوجود المادى. وقد جرد الفنان الواقع، وتجاوز التاريخ من أجل أن يسجل ما اكتشفته عيناه.

إن المستقبلية، التى تبحث عن " التمدينية " و " الخيال العلمى " وتجديد " اكتشاف الفن " تؤكد على الدقة التقنية وعلى الميكنة. وقد ظهرت خمسة أسماء فى السنة التى أعقبت صدور بيان الرسامين المستقبليين، المنشور فى ميلانو وهم " **بوتشيونى** " (١٨٨٢-١٩١٦) و " **كارا** " (١٨٨١-١٩٦٦) و " **روسولو** " (١٨٨٥-١٩٤٧) و " **بالا** " (١٨٧١-١٩٥٨) و " **سيفيرينى** " (١٨٨٣-١٩٦٦). وكان هدف " **مارينيتى** "، ومنذ بيانه الذى طبع بباريس فى عام ١٩٠٩،هو " تمجيد الحركة الهجومية " و" الخطوة السريعة " ، و " الوثبة الخطرة ". لقد جعل المستقبليون الجمهور يشعر بصراع القوى المتعارضة وبالاندفاع.

شكل (١٣) : هنرى ماتيس، سيدة برداء أزرق (١٩٣٧).

عندما نظر الناقد الفنى " **لويس فوكسيل** " إلى صور مجموعة الفنانين فى عام ١٩٠٥ فى " صالون الخريف " ذكر عبارة " الحيوانات المتوحشة " **(Fauves)** وبذلك أعطى المجموعة اسماً، واقترنت هذه التسمية " الوحوشية " منذ ذلك الحين بأسلوب ماتيس ومجموعته. وقد صرح " **هنرى ماتيس** " ***Henri Matisse*** (١٨٦٩-١٩٥٤) بقوله :" ينبغى أن تكون هناك رؤية واضحة لكل شيء منذ البداية". لقد حرر الوحوشيون اللون، ليس من علاقته بالعالم الخارجى، بل من علاقته بالقواعد التى تقيد بها أسلافهم، وطرقوا انسجاماً غير مألوفة، وكانت وظيفة اللون هى ترجمة الإنفعالات

والأحاسيس، بكشف جوانبها الأكثر ذاتية وتوتراً. لقـــد اســتخدم " **مـــاتيس** " الوسائل الشكلية الخطية واللونية للتعبير عن مزاجية ذات تناغم بهيج، ويمكـــن العثور على دلالات مقصودة، وراءها تفكير مسبق، وحساب دقيق، لقد خلـــق فى أعماله نوعاً جديداً من الفضاء والضوء فى الرسم، وتحدث " **ماتيس** " عـن الألوان، وعن ترجمة الأشكال إلى إيقاعات خطية بحرية، وتخلت الألوان عــن وظائفها الزخرفية. فجعلها تغنى مثل أوتار الموسيقى، لقد سعى مــاتيس بفنــه لكى يستعير لغة الموسيقى، مثل التناغم واللحن والإيقاع فى لغة صورية فـــى أوج بساطتها.

لقد أراد " **ماتيس** " خلق فن « مريح كالأريكة »، وقد اســـتطاعت لغــة فنه، اللونية والشكلية أن تنقل رسالتها فى التعبير عن النقاء والتحرر.

وبرز نجم ماتيس فى السنوات من ١٩٠٥ حتى ١٩٦٣، وكـــانت هــذه سنوات المعارض العظيمة ــ الصالونات والعروض الإسترجاعية، لرواد الفــن فى القرن التاسع عشر، ومعارض الفن الحديث وتميزت بتخطيطها الجيد، ممــا جعل تأثيرها واضح فى توجية حركة الفن فى ذلك الوقت لقـــد كشــفت عــن الجوانب المبهمة فى فن الرواد مما كان له أثره العظيم فى "الفن الوحشى ".

شكل (١٤) : خوان جريس، قنينة وصحيفة وصحن (١٩١٥).

قــدم الفنـــان الأســـبانى الأصـــل " **خـــوان جريـــس** " ***Gruan Cris*** (١٨٨٧-١٩٢٧) إلى باريس عام ١٩٠٦ وقد أنتج جريس فى الأعـــوام مـــن ١٩١٥ وحتى ١٩٢٠ سلسلة من لوحات " الطبيعـــة الصامتـــة " بـــدت فيـــها أشكاله أكثر هندسية وكأنها رسوم هندسية، غير أنها لم تصل إلى حد التجريـــد

الخالص، وقد عوضت حساسية ألوانه عن قسوة تخطيطاتـــه، وذلـك تفاديـاً للمبالغة فى افتعال التصميم، وقد كشف فى أعماله عن تقدير للنظام والقواعـد. وفى الإمكان تحليل لوحات خوان جريس التكعيبية مثلما يحـدث فـى رسـم المهندس التخطيطى الذى يزودنا بمواصفات وقياسات محددة، وفـى الإمكـان كذلك الإستعانة فى الرسم بالتوريات مثل اسـتعمال الحـروف، مثـل كلمـة جريدة Journal للإيحاء بمعانى أخرى، وهكذا أصبح الفن " يـدرك ذهنيـاً " وليس حسياً.

لقد صرح " **جريس** " بقوله (١٩٢١) فى مجلة " الروح الجديدة " " أنـا أسعى إلى أن أعمل مجسداً ما هو تجريدى، فنى فن تركيبى، تثقيفى" . ولقـد اهتم جريس بالرياضيات وبالماكينة، وقد استبدل فى رسمه أدوات من صنـع آلة. ويدل التصميم بترتيبه الدقيق للأشكال وتحديداته المتقنة، علـى الإهتمـام ذاته بالنظام والعقلانية الذى يفترض أن يميز التصميم الصناعى.

شكل (١٥) : بابلو بيكاسو، فتاة أمام المرآة، متحف اللوفر (١٩٣٢).

أراد " **بابلو بيكاسو** *Pablo Picasso* " (١٨٨١-١٩٧٣) أن يكشف فـى لوحاته عن الصورة الحلمية لبقايا البدائية، التى مازالت كامنـة فـى ضمـير البشر، فيقدم صوراً مجازية قوية، وقد قام بتحريف وجه الإنسـان وجسـده، والطابع النهائى للجو المحيط، ووصلت صيغته فى التمـرد علـى المشـاعر التقليدية والظاهرية إلى حد السخرية، لكى تصبح نموذجاً معاصراً للسـخرية، ووصل الرمز فى لوحاته إلى الحقيقة مباشرة، بل يستبدل الوسـائل الأصليـة بأخرى بديلة. ولقد توصل " **بيكاسو** " فى لوحته " فتاة أمام المرآة " إلى حيلـة

مثيرة تحقق تعدداً لزوايا الرؤية، بشكل طبيعى وبغير افتعال، غير أن الفـــراغ الصورى فى اللوحة يظل مسطحاً وضيقاً. والذى يظهر أمامنا الفتـــاة ذاتـــها، وليس صورة منعكسة على سطح المرآة،. من ثـــم فاللوحـــة تعـــرض علينـــا الصورتين للزاوية الجانبية والمنظر الأمامى، وهكذا ضاعف انعكاس المـــرآة من التحريف، مما يستدعى فى المشاهد التساؤل " أيهما الفتاة الحقيقيـــة "؟ إن هذه الصورة تعد رمزاً للإلتباس. لقد تحولت الصور إلى أسطورة تتمتع بوجود دائم، عندما تعدى الفنان بذاكرته الزمن المحدود إلى ما وراء الزمـــن، مثلمـــا كان الإنسان فى العصور القديمة يخلق فنه كنوع من الإســـتعطاف الســـحرى، نفوذاً إلى الرمز المطلق، وأصبح فى إمكان المشاهد أن يعـــثر فـــى لوحـــات " **بيكاسو** " على نموذج من الجمال الغامض الخرافى، إن وجه الفتاة قـــد بـــدا شاحباً، وهو يكشف عن " قسوة كامنة فى أنوثته" رغم الفتنة التى تبـــدو فـــى صبغته التى لا تخدع المرء برقتها، فالتشوهات التحريفية فى الوجـــه جعلتـــه أقرب إلى وجه الرجال وبهذه الصياغة توهجت الأشكال الإنسانية فى أعمـــال " **بيكاسو** " بنور المضمون الروحانى كوجود حسى يتناسب مع العقل.

إن الرغبة فى تحرير الخيال من قيود الإرادة والمنطق هو ما عـــهدناه، فى رسوم البدائى، وكذلك فى التعبير الرمزى الطفولى، وذلك الـــذى يســـتلزم تحولاً فى طرق الأداء التقليدى.

لقد نهل الفن الرمزى هنا مما تقدمه الحقائق الفكرية الذاتية. وقـــد ظـــل " **بيكاسو**" يعرض إبداعات ودعابات متواصلة، وأنه أشبه بممثل يتعذر عليـــه الفصل بين الحقيقة والوهم.

شكل (١٦) : سلفادور دالى، إصرار الذاكرة، متحـــف الفـــن الحديـــث بنيويورك (١٩٣١).

إن لوحـــة " ســـلفادور دالـــــى " ***Salvador Dali*** (١٩٠٤-١٩٨٩) « إصرار الذاكرة » فى عام ١٩٣١، تصور ساعات لينة معلقة فوق الجـــدران وعلى أغصان الأشجار، تثير مثل هذه الصور الإرباك فـــوراً. وكـــانت قـــد ظهرت البحوث، مع تطور علم النفس الحديث حول آلية تكويـــن الانفعـــالات الفنية، فى نفسية الفنان، وفى نفسية المشاهد لأعمال الفن. وأجريت التجـــارب التى تقيس الجماليات فى ضوء علم النفس، وتدرس الأنشطة الإبداعية لنفســـية الفنان. ومن المعروف أن أكثر الدراسات تُخضع العمليات الإبداعية فى الفـــن إلى الحدس، وكذلك إلى الدراسات النفسية الحديثة، مثلما تصدى علم الجمـــال لمسائل جادة كثيرة فى طريق البحث العلمى واستعمالاته الفعالة فـــى دراســـة الفن، وقد تزايد تأثير معطيات التفكير المجازى فى الفن. وتعمق دورهـــا فـــى دراسة الإبداع وتفسير أعمال الفن.

لقد دعت السريالية التى نمت سنة ١٩٢٢ إلى الأخذ بفضائل اللاعقلانية، مسترشدة " بفرويد "، إذ أرادت أن تستكشف العقل الباطن بمنهجيـــة وبتســـليط الضوء على أعماق الإنسان الخفية.

وقد أشار " **أندريه بريتون** " (١٨٩٦-١٩٦٦) فى الإعـــلان الســـريالى عام ١٩٢٤ إلى أهمية رفع شعار " العمل اللاإرادى النفسى البحـــت "، ومـــع ذلك يعتبر السرياليين دعاة للصورة الذهنية فى الفن، إلى المدى الذى تجـــاهل عنده " **ماكس أرنست** " و " **رينيه ماجريت** " و " **سلفادور دالى** "، قصداً لغـــة

الرسم المعاصر، وقد استخدموا أكثر الأشـــكال الأكاديميـــة للواقعيـــة. فـــهم واقعيون فى تفصيلاتهم بالرغم من عدم جمعهم لصورهم فى كل واقعى، بـــل مثلما يحدث فى الأحلام، ويترجمون هواجس وتضمينات اللاوعـــى. وتزخــر أعمال سلفادور دالى بمخلوقات وأشياء، فقدت أشكالها، وتحولت إلى عجـــائن ناعمة منفرشة.

لقد آمن " **بريتون** " أن الحلم حالة متسامية لـــها حقيقتـــها الموضوعيـــة الخاصة. وقد وضع العقل فى خدمة اللاعقل، واعتقد " **بريتون** " فى ضـــرورة البحث عن أسلوب يوحد بيـــن الحلـــم والواقـــع، بتلقائيـــة نفســـية خالصـــة، والتى بفضلها يمكن الكشف عن عملية الفكر الحقيقية، بمعزل عـــن ســـيطرة العقل، وبعيداً عن كل المحصلات الجمالية السابقة، إن صور " **دالـــى** " تثـــير الإرباك، والجمال فى رأى " **بريتون** " إما أن يهز المشاهد هزاً أو لا يكـــون. وقد طور " **دالى** " " بارانويته " (جنون الإرتياب) النقديـــة بصياغـــة أوهـــام، وبذالك تغير الأشياء المألوفة شكلها.

شكل (١٧) : فيكتور فاساريللى، شباك (١٩٦٤).

وتستند أعمـــال " **فـــاساريللى** " ***Vasarelly*** (ولـــد ١٩٠٨)، وجماعـــة Op Art إلى العقلانية العلمية، حيث إحلال التراكيب العلمية، التـــى تطـــورت فى فن الكمبيوتر. ولقد أصبح الإقتراب من العلم أفضل الصفات التـــى يمكـــن لفن مثل " الأوب آرت " أن يتصف بها.

ومن الأعمال التى لها قدرة على إثـــارة المشـــكلات الذهنيـــة، نتيجـــة لأحداث عملية التعاقب المستمر، عند المشاهد بيـــن الرؤيـــة والإدراك وفيـــها

واستفاد الفنان من الأضطراد للألوان والخطوط فى نظام إيقاعى، ومن خلال مقاييس خاصة تثير الذهن، بحالة حركة بين الأمامية والخلفية، لا يستطيع أن يقف المشاهد فيها على صورة واحدة.

ومع تطور الفن البصرى أصبح العمل الفنى جزءاً من الآلة، ويقوم على حوار بين الألوان الحارة والباردة، فينعكس فى العين على شكل حركة، وتشهد نشأة هذا النوع من الفن على مدى سيطرة عالم الصناعة على الفن التشكيلى. والمشاهد يقوم بالحركة أمام أشكال متداخلة متغيرة باختلاف زاوية الرؤية، ويركز هذا الفن على البصريات، أى العملية المادية والنفسية للبصر. وهناك أسباب عدة، فهو لا يملك المظهر العاطفى وهو أقرب إلى العلوم من الأدبيات، وبالتالى فهو يجذب اهتماماً أقل، وتدعيماً أقل، إن إمكاناته محدودة مثل العلوم التقنية. وفى بعض الأحيان تخدع عين المشاهد، لذلك فهو يستخدم العقل مثل حاسب آلى تقوم العين بتذويده بعدد لا متناه من البيانات. ونحن نعرف فقط المنتج النهائى للتحليل، وعندما نقول أن أعيننا تخدعنا، فيعنى ذلك أن هناك خطأ فى التحليل، وهناك تصورات يخترعها الإنسان، ونتفاعل معها بسرور وليس بخوف. وكل الفنون منذ العصر الحجرى وحتى الآن، مرتبطة بالتصورات البصرية، والجديد فى فن الأوب (الفن البصرى) هو عدم تمثيله ومعظمه يتكون من بيئات تعتمد على الضوء والحركة، ولا يمكن إعادة إنتاجها بواسطة الصور الفوتوغرافية.

يعود فن البوب فى الحقيقة إلى الفنان التجريدى " **موندريان** ". أما تطوره فيرجع إلى " **فكتور فاساريللى** "، ومعظم ألوان هذا الفنان المجرى الذى عاش فى فرنسا، هى الأبيض والأسود، وهى عبارة عن مربعات ذات

أحجام مختلفة، وبالتالى تستعمل من أجل أن تعطى بيانات متناقضـــة، ونحــن نقرأ بعضها عمودياً والبعض الآخر أفقياً، وتجبرنا لوحاته إلى التحـــرك إلـــى الأمام والخلف، حيث يبدو لنا مجال اللوحة متحركاً. إذا كانت اللوحـــة ثلاثيـــة الأبعاد، مثل لوحة " شباك " ستكون الآثار أكبر، فتأســـر المتلقـــى وتشـــركه بطريقة حيوية.

شكل (١٨) : دافيد هوكنى، رشاش الماء الأكبر (١٩٦٧).

بدأ الفنانون فى مذهب " فن العامة " فى إنجلترا العمل بأســـاليب أكـــثر مباشرة وتقليدية، فقد رسم " **دافيد هوكنى** " ***David Hockney*** سلســـلة مـــن رسوم الصور الشخصية الثنائية لأصدقاء، ولوحات لمنـــاظر فيـــلات فـــاخرة وبرك سباحة فى لوس انجلوس حيث كان يقضى معظم وقته.

وفى فن " البوب " مثلما فى " الواقعية الجديدة " تأكد مبدأ التخلـــى عـــن الواقعية القديمة التى كانت تقوم على أساس الإحساس بالأنـــا، وهنـــا تظـــهر الأفكار اللاشخصية فى الفن، بمعنى خلق الأقنعة. إن أعمال " **هوكنى** " تتمـــيز بالطبيعة الفريدة التى تظهر وكأنها تستقى معناها من ظاهرة البيئة المتمدينـــة. إننا نشعر فى أعماله بصدى لموسيقى " البوب " والإعلانات، وأغلفة الســـلع، وبمظاهر النمط الحياتى الخاص بالفنان ذاته، وبالحوادث العارضة فى حياتـــه الشخصية، فالفنان يضمن لوحاته إشارات تشير إلى مناسبات خاصة، وأحيانـــاً يستخدم الكلمات المكتوبة ليجعل معانى لوحاته أكثر وضوحاً. وكان " **هوكنـــى**" يقتبس من الشعر ويرسم الأصدقاء.

لقد أصبح الفن مع لوحات " **هوكنى** " يوفر ملاذاً آمنـــاً مــن ضغــوط البيئة الحضرية، ويمثل احتجاجاً ضد الميكنة واللاإنسانية. وبيّن هذا الفن فكــرة أن البيئة وفرت تجارب يمكن إعادة بنائها. ويولـــى الفــن الشــعبى اهتمامــاً بتمثيل الموضوع بقدر اهتمامه بالشيء الذى يمثله. وقد أصبح للفنان الحق فــى التعبير عن الأشياء التى تحيط به وفى المنطقة ذاتها التي يقيم فيها. وبدأ الفــن يوسع من قاعدته الشعبية إلى أبعد من ذلك، فلم تعد المسألة تقتصر على تدفــق الجموع على قاعات العرض لتستمتع بالفن وإنمــا تســتمتع بتوليــد طرائــف جديدة. مما جعل هذا النوع من الفن أيسر استيعاباً، وأصبح يمثــل لقــاء مــع مواقف اجتماعية، حيث استمر الفنانون فـــى اتصالاتــهم بالأصدقــاء الذيــن ينسجمون معهم فكرياً والمعجبين بفنهم.

شكل (١٩) : جورج سيجال، سينما، متحف نوكس، بافالو (١٩٦٣).

عرض الفنان " **جورج سيجال** " ***George Segal*** (ولد ١٩٢٤) تمـــاثيل عبارة عن نسخ جصية، مصبوبة على نماذج بشرية، علـــى اعتبــار أن هــذا التمثيل التقليدى، شكل من أشكال الفن يعكس معنى الألفة، كقيمة روحية مــن خلال صورة دقيقة تفصيلية للإنسان، ويستخدم الفنان هنــا أى شــىء يمكنــه التعبير بواسطته عن أفكاره. ويحاول اختصار المسافة بين الفن والحياة، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم، بشكل مباشر. والفنان يعتقد فى إمكانيــة الفــن أن يصبح مجالاً للتأمل العقلانى النقدى. وعندما يتحول الفن إلى وسيلة إعــلام وذكرى، تصبح الفكرة هى هدفه الحقيقى. وهكذا يستعيد الفن وظيفته كوســيلة لنقل الأفكار المعرفية، بالإضافة إلى جانبــه الحســى. إن " الفــن الشــعبى "

Pop Art يستخدم كل الوسائل للتوصل إلى الجمهور من العامة. وهو يعتمد كثيراً على الفكر المفاهيمى Conceptual ، وقد تميز " فن البوب " بأنه تشخيصى، ويهدف إلى إثارة رد فعل الجمهور تجاه ما هو موجود أمامه.

واستخدام الصب بالحجم الطبيعى من أجل إعادة تمثيل الواقع بصورة أكثر دقة، مما تستطيع العين نفسها أن تراه. ويتعمد الفنان تصوير مشهد أو حدث من الحياة اليومية تختفى فيه الحدود الفاصلة بين الأشياء والتماثيل والرسوم، وفى الأساليب التقنية الجديدة يصعب التمييز بين اللوحة والتمثال. وقد استخدم الفنان الكمبيوتر والفيديو كأدوات تعبيرية، ويود أن يتفاعل الجمهور فى الحدث بمشاركته له.

وأحياناً يقيم الفنان فى أماكن العرض ورش عمل مفتوحة للجمهور. حيث توضح هذه الطريقة للناس، كيف أن هناك إمكانيات لوجود خيارات أخرى، أنها صور حياتية يظهر فيها أناس حقيقيون، وأشياء حقيقية فى مواقف يومية، مثل " السينما "، فإن الموضوع عادى، رجل يغير الحروف فى لوحة إعلانات السينما، وقد تم صب الرجل من نموذج حى بواسطة أسلوب من اختراع سيجال. وقد أخذ المنظر من محيطه الطبيعى ووضع فى مدخل السينما.

شكل (٢٠) : ميشيل هيزر، كتلة مزاحة وكتلة تحل محلها، نيفادا، نيويورك (١٩٦٩).

من أكثر أعمال " **ميشيل هيزر** " ***Michael Heizer*** (ولد بكاليفورنيا ١٩٤٤) اصطلاحية وألفة هو ذلك العمل، الذى يبدو على الأقل يوحى بتوازى

شكلى لصورتين سلبيتين، فقد أشتهر ليس بسبب شكله الذى يتكون من كتلة ضخمة تزن ٢٤ طن، ولكن بسبب تكييفها مع الأرض، والذى يرجع الفضل فيه إلى تصميم الفنان وقصده. ولقد أصبح هذا العمل موضوعاً لفيلم وثائقى، أخذ له أكثر من ألف صورة فوتوغرافية. من الزاوية اليمنى للكتلة ومن المسافة المعادلة من الجهة الأخرى، للتغلب على تأثيرات الانحراف المنظورى، وعندما عرضت تلك الصور مع بعضها عملت على حفظ الشكل الحقيقى للكتلة.

نحن نعرف أن الإنسان الذى عاش فى عصور ما قبل التاريخ لم يكن ينتج أعمالاً فنية بمفهوم علم الجمال الأوروبى، وإنما كانت أعماله بمثابة رموز سحرية، وصوراً استشرافية وطقوساً دينية، لأن كل ما هو إنسانى هو أصل الفن. وهكذا كان الفن دائماً محاولة لفهم الطبيعة والبيئة المحيطة.

لقد أراد الفنان فى مذهب " فن الأرض " أن يعيد من جديد الوحدة الضائعة بين الطبيعة والفكر وين الكون والعقل. وهكذا انتقل الفن من مفهوم الثوابت إلى المتغيرات، وانتقل المشاهد من حالة الإنفعال والتلقى إلى وضع المشاركة والفعل، وتغيرت مواد الفن من الألوان وأدوات الرسم إلى الأشياء ذاتها.

واتجه الفن إلى تجسيد الحقيقة الملموسة بإزاحة حواجز فروع الفن، وابتُكِرَت الأشكال الأكثر استجابة إلى حاجات الجمهور. وأصبح الفنان يمارس عمله فى الطبيعة ذاتها، ومن خلال مختلف مظاهرها. وحرص الفنان على أن يصبح المشاهد جزءاً من الفن، عندما يضع مكاناً للمشاهد داخل العمل ذاته، حتى يستمتع المشاهد بالفن، وقد شمل العالم من حوله بطاقته، واستبدل

الإطار الصناعى بإطار من الوجود ذاته، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة، فى العمل الفنى، بقيامه بتجربة حقيقية، ومباشرة فى العالم نفسه، فتحول الفن إلى ظاهرة مستمدة من الطبيعة.

إن الفنان هنا ينظر إلى العالم على أنه ملئ بالأشياء المتفاوتة فى أهميتها، ليس على الفنان أن يضيف إليها أكثر مما فيها، وإنما الذى ينبغى أن يفعله هو ببساطة عرض وجود الأشياء فى حدود الزمن والمكان، بطريقة يظهر بها الشيء وكأنه يفصح عن ذاته فى علاقته مع الأشياء التى يرتبط معها، فى علاقة تفهم بشكل أبعد من الخبرة الإدراكية المباشرة.

شكل (٢١) : روبرت سميثون، حاجز الماء اللولبى، أوتاه (١٩٧٠).

كانت هناك فكرة اعتبرها أصحاب مذهب " فن الأرض " منطقية بأن تتحول أعمال الفن عن كل قاعات العرض، وأن يوثق هذا الفن علاقته مع البيئة الطبيعية. أما العمل الذى قام به " **روبرت سميثون** " ***Robert Smithson*** (١٩٧٠-١٩٧٣) المعروف بـ " حاجز الماء اللولبى " فى البحيرة الكبيرة المالحة" ، فى أوتاه، فقد ظل على مر بضع سنوات من أفضل نماذج " فن الأرض " أنه يشبه العديد من أعمال الفن الحديث التى تتميز بالتبسيطية الواضحة، وقد أصبح بؤرة لتوضيحات معقدة. إن الشكل اللولبى هو نموذج مفتوح من وجهة نظر مصطلحات الصور الجشتالتية، ويمكن إدراكه مثل فكرة عامة عن اللانهائية. أو الشيء غير المحدود، على عكس كل فنانى المينيمال الذين انشغلوا تماماً بفكرة الحجوم المكعبة، التى تتميز بصورة " جشتالتية " مغلقة، أما " **سميثون** " فكان فى العادة يفصل

الحجوم التى تقتفى ضمناً متوالية هندسية، وإذا نظرنا إليها سيكولوجياً نجدهـــا صورة بمظاهر طبيعية وبيولوجية، وقد تناول النقاد فن سميثون كذلـــك علـــى أساس دراسة الخواص الفيزيائية للبحيرة الكبيرة المالحة ذاتها وارتفاع كثافـــة الملوحة، لدرجة أن ارتفع سطح الملح المتبلور على حواف العمـــل وحـــدوده، وكذلك ربط النقاد العمل بتداعيات معانى وخواطر أسطورية، ومنها أســـطورة تدعى أن البحيرة كانت فى وقت ما متصلة بالمحيط، وأسطورة أخرى تدعـــى بأنها كانت تحتوى على دوامة خطرة وهى التى صنعت الحاجز اللولبى الـــذى أصبح رمزاً، خلق فى الوقت الذى ظهرت فيه ثقافة سرية اســـتحوذت علـــى اهتمام الناس بالمعانى السرية عن الآثار التى ترجع إلى مـــا قبـــل التـــاريخ، ومعظم الجبال الشهيرة وأعمال الحفر الهندســـية وأعمـــال الســـدود الترابيـــة وأشكال طبقات التربة التى تشتمل على العشب وجذوره.

تضمن عمل " **سميثون** " على تمثيلات ترجع لها فى عمله. ويعبر عمـــل " **سميثون** " كذلك عن نوع من السعى من أجل إعادة خلق أو انبعاث ما قبـــل التاريخ والذى يثير حيرة المشاهد هو أن الحاجز اللولبى يتعذر بلوغه، إذ أنـــه قطعة من الأرض انفصلت عن بقعة البلدة المسكونة، ويمكن أن يصـــل إليـــها فقط من الجو، وإن معظم الناس الذى كتبوا عن العمـــل أو قـــاموا بتنظـــيره، تعرفوا عليه من الصور الفوتوغرافية، ومن وثائق أخرى، وذلك العمـــل فـــى الحقيقة يقع بشكل متناقض فى ناحية تتحول بعيداً عن المشاهد.

إن " فن الأرض " علـــى علاقـــة صريحـــة بفـــن النحـــت المينيمـــالى **Minimal Sculpture** ، حتى أن الفنانين أنفسهم كانوا يستخدمون كلاً الشـــكلين التعبيريين، ويصلون بينهما. لقد انتهج الفنان فـــى هـــذا المذهـــب الأســـلوب

التجريبى، فأراد المواجهة المباشرة مـــع الحقيقــة الخارجيــة، مــع الأرض والأحجار غير المزخرفة التى انتقلت إلى قاعات الفن، وفى الحـــالات البديلـــة انتقلت أعمال الفن من قاعات العرض، ونفذهـــا الفنـــان مـــن خـــلال تدخلـــه المباشر فى البيئة الطبيعية نفسها.

شكل (٢٢) : كريستو، ستارة الوادى، كولورادو Colorado(١٩٧١).

والفنان البلغارى المولد " **كريستو** " ***Christo*** (ولد ١٩٣٥) هو نحـــات عمل مباشر من خلال الأشياء والموجودات، فقام بتغليفـــها بأغطيـــة تكســـوها بكاملها، مثل عمله المبكر الرائع فى باريس، وهو عبارة عن " قنينة مغلفــــة " (١٩٥٨) وأشياء أخرى غلفها مثل العلب وقطع الأثاث. وقد تطورت تقنيته فى التغليف، فشملت المبانى والمناظر الخلوية، التى أخفى هيئتـــها الطبيعيـــة بـــل ووظيفتها، فأكسبها قيمة شاعرية وغموضـــاً ســـاحراً مـــن أجـــل أن تســـمح بدعوة المشاهد تأملها والتفكير بلا نهاية فيما تحتويـــه، رغـــم أن الموضـــوع بداخلها لا يقع فى دائرة التأثير.

كـــان مذهـــب "**كريســـتو**" الـــذى يتبـــع فـــن الأرض (Land Art) ، (Earth work) يجعل من العمل الفنى جزءاً من البيئة المحيطة، وقد أصبحـــت تقنية الفنان تستفيد من تخطيطات المهندس المدنى الذى يعالج مساحات شاســـعة محاطة بالمعالم الجغرافية والمعمارية.

أما العمل الذى قام به " **كريستو** " المعروف بـــ " ستارة الوادى " فقـــد بدا مثل هندسة مدنية طبقت فى تقنية عمل فنى على امتداد ضخم عبر الـــوادى الضيق. وبهذا العمل الضخم كان يتصدى مباشـــرة للمدينـــة ويواجـــه العـــالم

الطبيعي، المباني والمناظر الخلوية، فيخفي مظهرها ووظيفتها. وكان في عام ١٩٦٨ قد حوط بناية، وكذلك في عام ١٩٦٩ غلف منطقة بطول ١,٦ كيلو متر من الساحل الأسترالي من سيدني، بكميات ضخمة من القماش (٩٠,٠٠٠ متر مربع) ومن هذه النوعية ستائر وأسوار، مثل " السور الجاري" الذي يرتفع إلى ٥,٤ متراً وبطول ٣٨,٤ كيلو متر، ويمر عبر مدن سونوما Sonoma ، مارين Marin ، في كاليفورنيا لبضعة أيام أو أسابيع مما جعلها تبدو مثل حدث أو مشهد نظراً لطبيعتها الوقتية، فإن الذي يبقى من الحدث فقط الرسومات والخرائط والصور والأفلام، بينما العمل يتم إزالته بعد مدة زمنية محددة. وغالباً يشير " فن الأرض " إلى رغبة تواقه نحو الهروب من الحضارة، مثلما نهرب من إفساد الفن باستثماره التجاري والدعائي. وقد شجع كل ذلك ودوافع أخرى على نمو شكل هذا النوع من الفن. أما في عام ١٩٨٣ فقد قام " **كريستو** " بإحاطة ١١ جزيرة في بيسكاين باي Biscayne Bay في ميامي بفلوريدا، بألواح من البلاستيك بلون وردي واستمر هذا العمل لمدة أسبوعين ثم تمت إزالته. إن عمله يصدم المشاهد بتغير الشيء الذي تعود أن يراه كل يوم، وبشكل مفاجئ، تغير جذرياً، وحين ينتهي الحدث الفني بعد أيام أو أسابيع يعود لحالته الأولى بشكل مفاجئ للمرة الثانية. وهكذا يتوحد العمل مع البيئة أو يتناقض معها، وفي الحالتين يتأثر المشاهد فيشعر بمدى ضآلته أمام ضخامة العمل.

لقد أصبح الفنان في مثل هذه المذاهب غير مبالغ في عواطفه أو خيالاته أو رومانسيته، وإنما أقترب أسلوبه الفني وذوقه وتفكيره من أسلوب الحياة في

المجتمع وفى البيئة الطبيعية فى شكل جميل. بعيداً عن حصار الآلة والتصنيع التكنولوجى وسيطرتهما، وبعيداً عن القوالب المعيارية.

إن أعمال " **كريستو** " تكشف عن الصيغة فوق الوظيفية للعمل الفنى الذى تحول إلى إنشاء معمارى وصورة أداة، واندمج فى الواقع بمفاهيم بنوية ودادية جديدة، وغابت النزعة العاطفية والتزيينية التى ميزت عصر الحداثة، وظهرت الطبيعة التفكيكية للفن، الذى يجسد تاريخاً قصير العمر، وتحول إلى مجرد أثر على الرمال تمحيه الرياح بعد فترة وجيزة. وكل شىء يؤول إلى التحلل والتفكك. لقد كان الخيال الفنى سابقاً تحكمه القواعد الفنية المنظمة، أما الوجدان الفنى الجديد فينكر وجود أى تمييز بين الفن والحياة. وهكذا تفسر الحياة جمالياً، ويشارك الجمهور الفنان فيصبح الفن جمعياً، واختيارياً بالإضافة إلى الطبيعة الساخرة العبثية التى أضيفت إلى سماته، وكذلك الفكاهية والتهكمية، وقد تحول الفن من التجريدية إلى الفن البيئى الملموس واتجه إلى التجريب فى البنى المفتوحة، وغير المحدودة والارتجالية، حيث تمتزج الأشكال وتختلط المستويات.

شكل (٢٣) : آلان هاميلتون، بناء تركيبى (١٩٨٦).

يتبع أسلوب " **هاميلتون** " فن المينيمال Minimal Art حيث التحرر من الحواجز المصطنعة بين الفنون والحياة، وهذا الفن له طبيعة بنيوية لا تشخيصية، ويهدف إلى دراسة الظواهر بتصوير منهجى مصنف أو معد تبعاً لنظام يستخدم البنى الأولية.

لقد أراد الفنان تقليل تأثير الصياغات الشيئية في وظيفة الإشارات ليشابه اللغات العلمية المعاصرة، حيث أن عدد تعاملات البناء المادى للإشارات المرتبطة بوظائفها قد تم تخفيضه إلى أقل ما يمكن Minimum وهذا النوع من الفن البيئى يقوم على مبدأ الاختيارية والمشاركة، والتمييز بالأشكال التصميمية المفتوحة وعلى مبدأ الصدفة والمزج بين الأساليب. لقد قدمت منجزات التكنولوجيا، التى أصبحت بمثابة حجر الأساس فى المعرفة الروحية مجالاً واسعاً لنمط هذا الفن الجديد الذى يوحى بالتقاء الفن بالمجتمع، ويتطلع إلى الأشكال المفتوحة، والذى أراد التغلب على عجز الحداثة عن التواصل مع الآخرين فلجأوا إلى لغة أكثر وضوحاً، وهى الرمزية التقليدية مع استخدام التكنولوجيا المتاحة.

وأصبح التخطيط يقوم على الأخذ فى الإعتبار مصالح الأغلبية والأقلية، ولما كان الفن من أشكال اللغة فلذلك ينبغى وضع كافة وظائف العمل الفنى فى نسق إشارى مجرد، حتى يتحقق التواصل بين الفنان والجمهور، ويجمع الفنان فى عمله بين البدائل حيث وجود عناصر مزدوجة الوظيفة، بدلاً من العناصر أحادية الوظيفة، والتهجين بدلاً من نقاء العنصر. ويفضل الشكل التقليدى ويفضل كذلك ثراء المعنى على وضوح المعنى ومحدوديته، والوظيفة الضمنية على الوظيفة المحددة.

إن الفنان أصبح فى حاجة إلى الإتصال بجمهور كبير يسمح لهم بالمناقشة ويقيموا فنه. وهذا النوع من الفن يهدف إلى أن يحتوى المشاهد كمشارك فيه، بحيث تتغذى تجربته الحسية والانفعالية بشكل مباشر حينما، ترفع الحواجز بين الفن والحياة.

أما العمل الفنى فيصبح جزءاً من البيئة المحيطة به، فـلا يتجـزأ عـن المكان الذى أنشئ فيه، ويصبح مثل عمل نحتى ضخم بنى فى الهواء الطلـق واستخدم فى إنشائه خطط هندسية.

شكل (٢٤) : جان تنجولى، باليوبا رقم ٣، لودفيج (١٩٥٩).

لقد صمم " **جان تنجولى** " ***Jean Tinguely*** (ولد ١٩٢٥) أعمالاً توترية شامخة تنفجر منها الطاقة، بطريقة تشبه عملية التزهير، وبعض أعماله تنفجـر ذاتياً، وتحطم نفسها بنفسها، كنهاية لشىء عجيب وهائل، ونظام العمـل فـى ماكيناته كان عفوياً، وفيها شىء من المرح، الذى ينتقل بسهولة إلى المشـاهد. إن فنه نوع من الطاقة المجردة، وقد كمنت داخل أعماله، وظـهرت الحركـة مضطربة ومعبرة عن حالة عبثية وجودية، وذلك يفسر ما ينبعث منـها مـن ضوضاء.

وقد ظهرت جهود الفنانين فى محاولات اقحام الحركة، وعامل الزمـن فى أعمالهم الفنية. وأتيحت للفنان الحديث مجالات عديدة منها استخدام الحركـة الميكانيكية أو البصرية أو الطبيعية. والفنان الذى يستعين فى عملـه بالحركـة الحقيقية، يحتاج إلى إجراء تجارب علمية، بالإضافة إلى معلوماتـه النظريـة، والاستفادة بخبرات المتخصصين، بل يحاول الفنان أن يصبح عالماً فى أبحاثه، مطلعاً على كل ما يدور حوله. وعلى قـدر التوسـع فـى العلـوم المختلفـة واكتشاف إمكانيات جديدة، تفتح أمام الفنان آفاق جديدة، وقد تعددت احتياجـات الفنان فى العصر الحديث لتصـل إلـى الأبعـاد التكنولوجيـة والاجتماعيـة والجمالية والتاريخية والعلمية. أما فن " **تنجولى** " فتسـتحوذ أبعـاده الخياليـة إمكانيات التكنولوجيا.

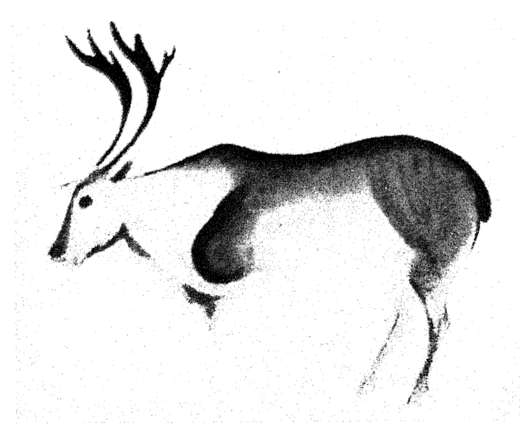
ومن مظاهر الفن الحركى ***Kinetic Art*** تغيير ظاهر الشكل، وإنتاج الفنّ الذى يشتمل على الصوت واللون والحركة والضوء، وإشراك الجمهور فى العمل الفنى بطريقة متفاعلة، والتعبير عن روح العصر الآلى، والصناعى والحركى. وتعطى الحركة للعمل حيويته عندما تستخدم الأجهزة الميكانيكية والتصميمات الاهتزازية.

إن الحركة تجعل الأعمال تتنفس بحرية فى أبعاد جديدة، وهى اللغة التى يمكن التعبير بها عن حقيقة المكان، بل أبعاد الفنان نفسه الباطنة فيه.

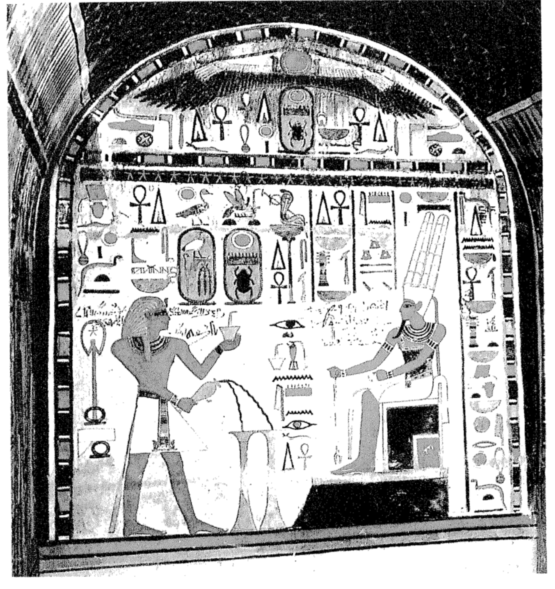
وقد وضح " **تنجولى** " فكرة التأليف بين الفن والحياة، وذلك بإزالة الغموض بين الإبداع والحرفة، وكانت تصريحات تنجولى عنيفة مثل أعماله التى استخدم فيها النار. وقد فسر ضرورة تواجده فى إطار عمله على أنه يرجع إلى كونه فناناً واقعياً، يريد أن يصور المكان، ولذلك يقف بنفسه فى المكان ذاتهمع العمل. وقد صنع " **تنجولى** " آلة تدمر نفسها وعرضها فى حديقة متحف الفن الحديث بنيويورك (عام ١٩٦٠) مما أحدث ضجة كبيرة فى ذلك الوقت بين الجمهور والنقاد.

هكذا سيظل الفنان دائماً راغباً فى مشاركته الآخرين معه فيما انجذب إليه من جمال، وذلك من أجل أن ينقل تجربته خارجاً عن ذاته ليستمتع بها غيره معه.

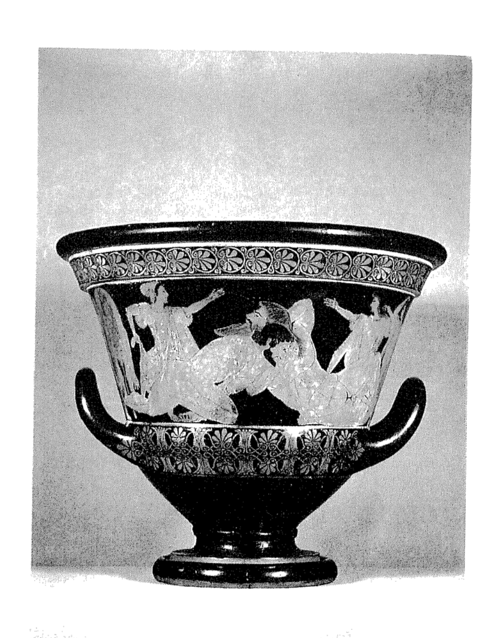




شكل (١) : رسم الآيل فى كهف فون دى جوم، فرنسا.



شكل (٢) : تحتمس الثالث يقدم القربان للإله آمون، تصوير جدارى مـــن الأسـرة الثامنة عشرة فى مصر القديمة، الدير البحرى.



شكل (٣) : ممزاج طستى، هرقل يصارع العملاق أنطاوس، متحف اللوفـو (٥١٠ قبل الميلاد).



شكل (٤) : صحن خزفى من أزنيك، القرن السادس عشر الميلادى، تركيا.



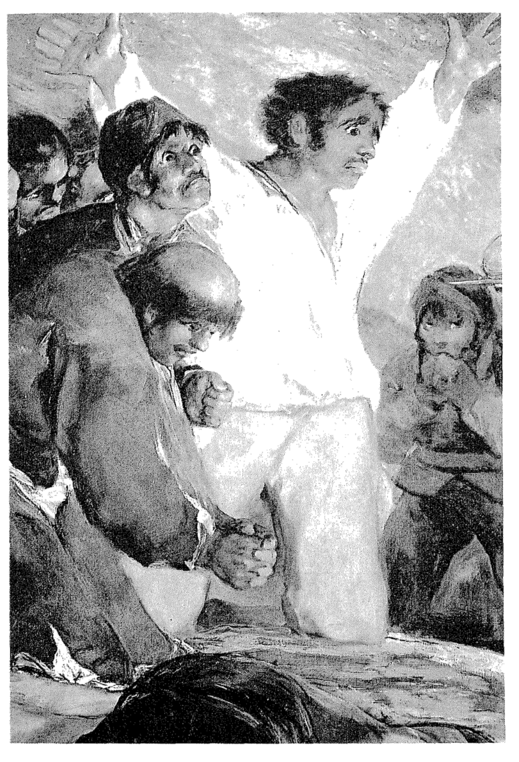
شكل (٥) : معلقة من قماش القطن المطبوع، أصفهان القرن التاسع عشر.



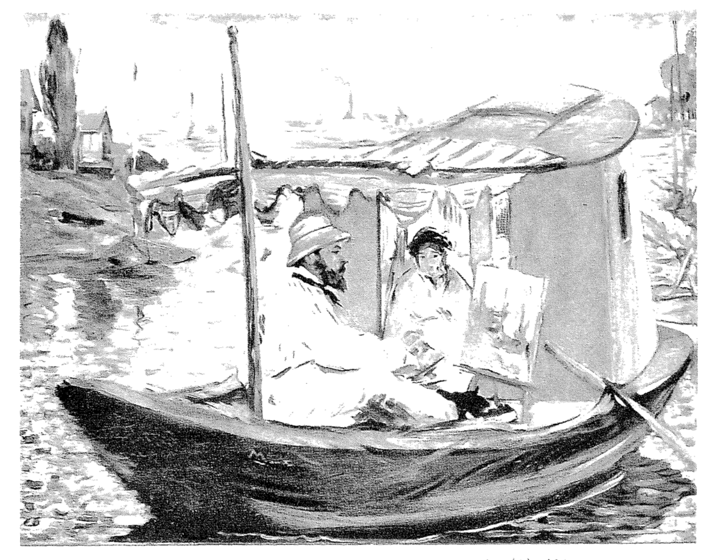
شكل (٦) : جيروم بوش، سفينة المجانين، باريس، اللوفر (١٥٠٠).



شكل (٧) : فيرمير، الخادمة تصب الحليب، امستردام (١٦٦٠).



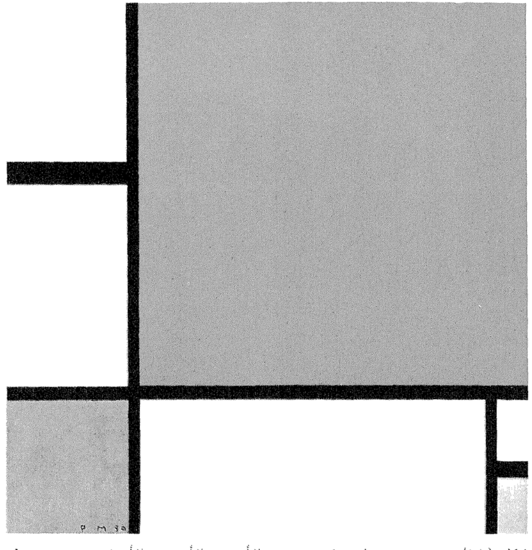
شكل (٨) : فرانشسكو جويا، إعدام الثوار، برادو، مدريد (١٨٠٨).



شكل (٩) : إدوارد مانيه، مونيه يرسم فى قاربه، ميونخ (١٨٧٤).



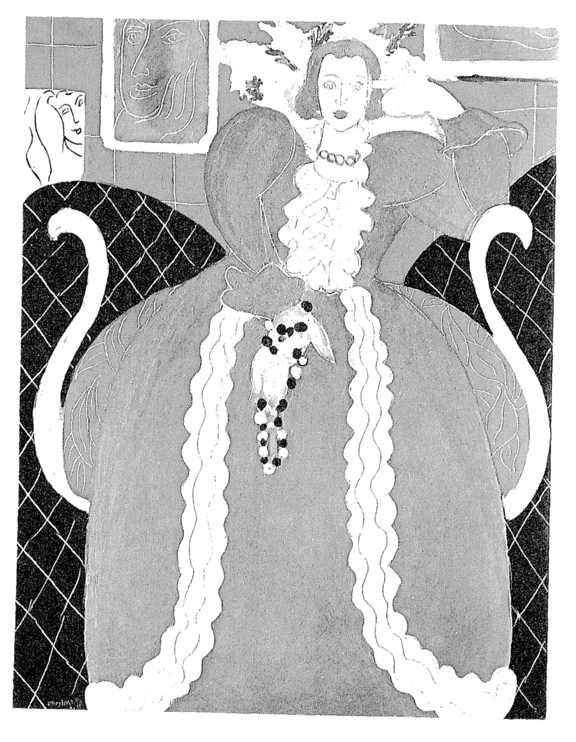
شكل (١٠) : فاسيلى كاندنسكى " تكوين للوحة جدارية " (١٩١٤).



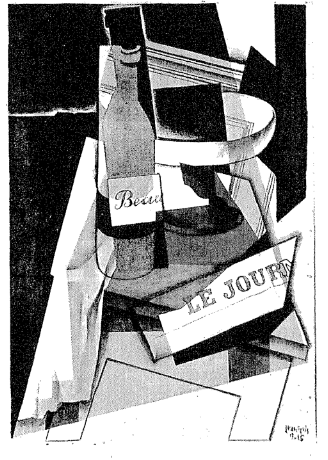
شكل (١١) : بيت موندريان، تكويـن بـالأحمر والأزرق والأصفـر، نيويـورك (١٩٣٠).



شكل (١٢) : سيفيرينى، هيرو غليفية دينامية (١٩١٢).



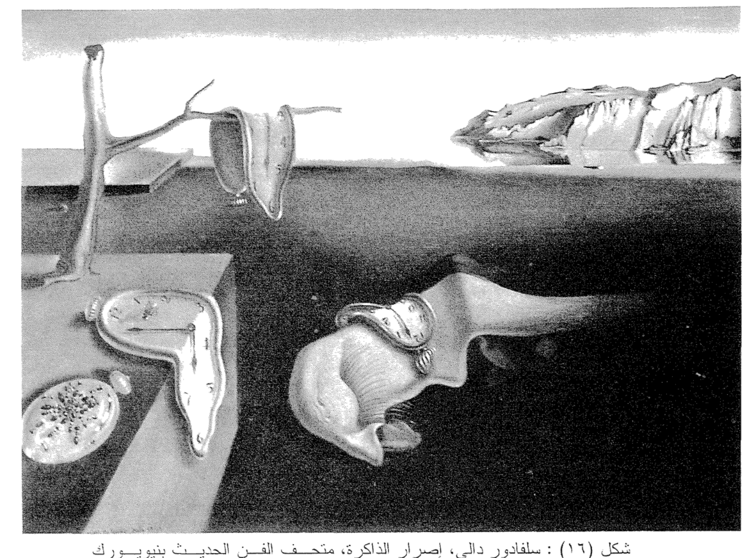
شكل (١٣) : هنرى ماتيس، سيدة برداء أزرق (١٩٣٧).



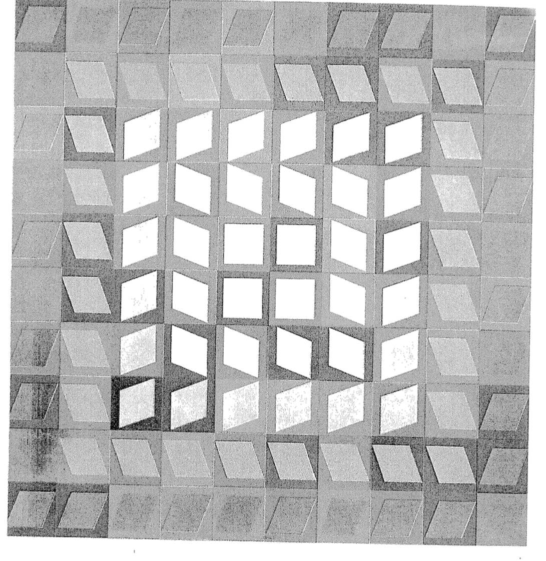
شكل (١٤) : خوان جريس، قنينة وصحيفة وصحن (١٩١٥).



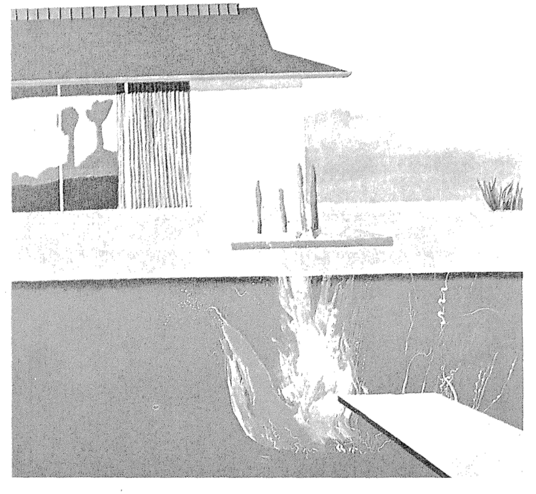
شكل (١٥) : بابلو بيكاسو ، فتاة أمام المرآة، متحف اللوفر (١٩٣٢).



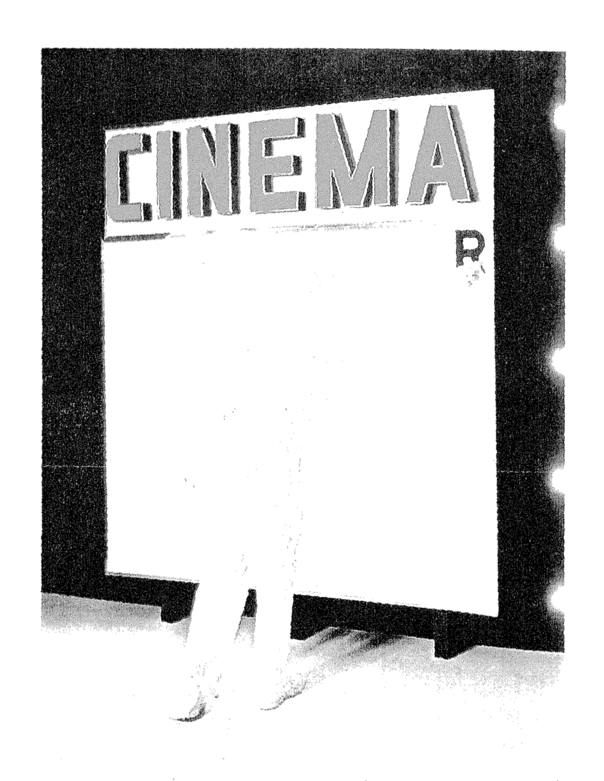
شكل (١٦) : سلفادور دالى، إصرار الذاكرة، متحف الفن الحديث بنيويورك (١٩٣١).



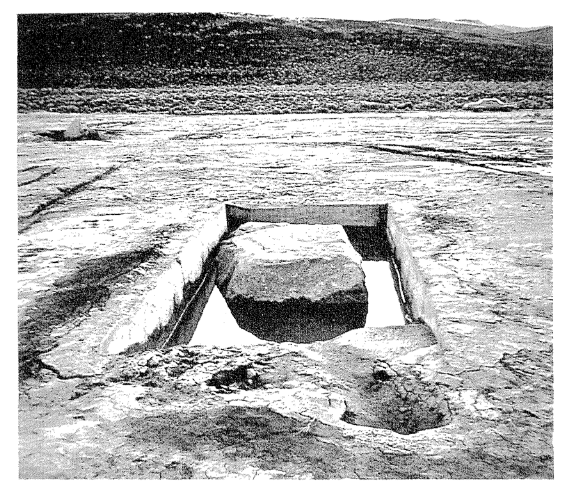
شكل (١٧) : فيكتور فاساريللى، شباك (١٩٦٤).



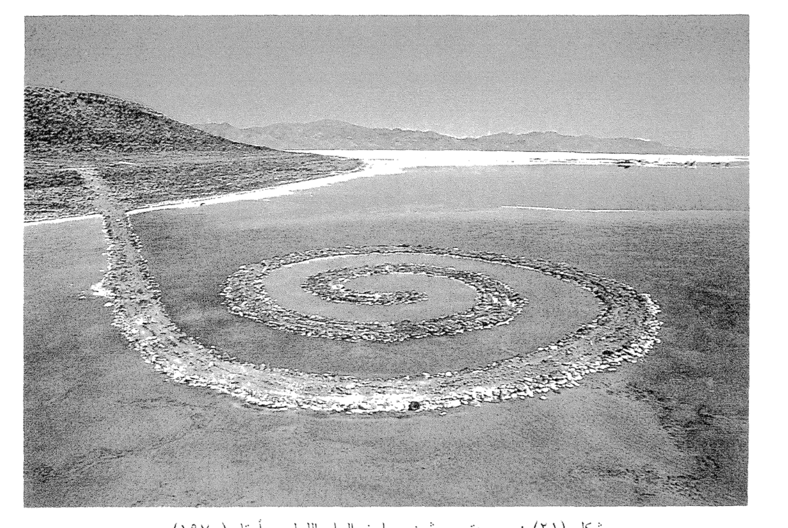
شكل (١٨) : دافيد هوكنى، رشاش الماء الأكبر (١٩٦٧).



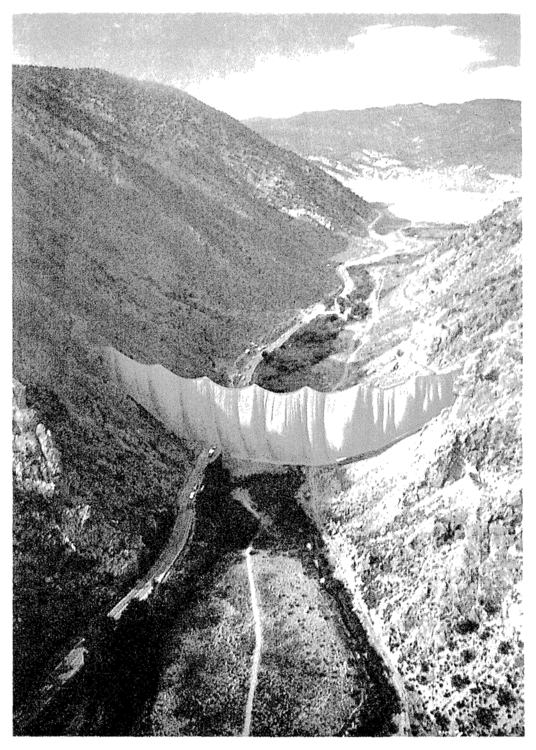
شكل (١٩) : جورج سيجال، سينما، متحف نوكس، بافالو (١٩٦٣).



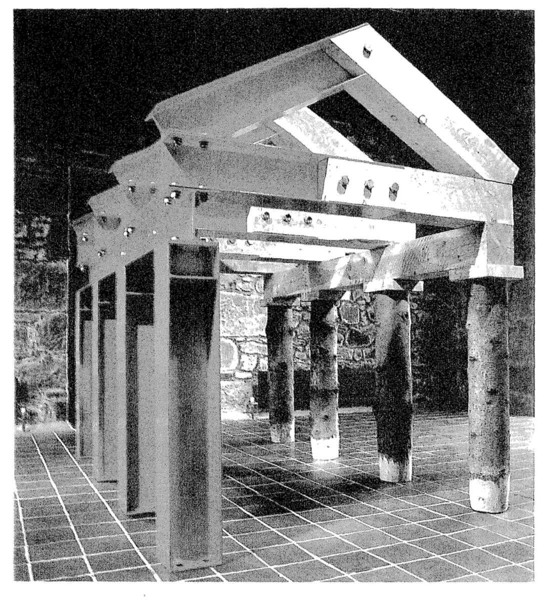
شكل (٢٠) : ميشيل هيزر، كتلة مزاحة وكتلة تحـــل محلـــها، نيفـــادا، نيويـــورك (١٩٦٩).



شكل (٢١) : روبرت سميثون، حاجز الماء اللولبى، أوتاه (١٩٧٠).



شكل (٢٢) : كريستو، ستارة الوادى، كولورادو Colorado(١٩٧١).



شکل (۲۳) : آلان هامیلتون، بناء ترکیبی (۱۹۸۶).



شكل (٢٤) : جان تنجولى، باليوبا رقم ٣، لودفيج (١٩٥٩).

المراجع العربية

١- ألان باونيس: الفن الأوروبى الحديث، ترجمة فخرى خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤.

٢- ألن أى كوينج، روان ب. هيل: التليفزيون التعليمى اليوم، ترجمة منصور حسين وفؤاد اسكندر، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٣.

٣- ايردل جنكتر: الفن والحياة، ترجمة أحمد حمدى محمود، وزارة الثقافة ١٩٦٣.

٤- جياتى فاتيمو: نهاية الحداثة، ترجمة د. فاطمة الجيوشى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨.

٥- جوزيف. م. بوجز: فن الفرجة على الأفلام، ترجمة وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

٦- دولف رايس: بين الفن والعلم، ترجمة د. سلمان الواسطى، المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٦.

٧- روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدى محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦.

٨- زكريا إبراهيم (دكتور): مشكلة الفن، مكتبة مصر ١٩٨٦.

٩- عز الدين شموط: تعريف بفن الحفر والطباعة، (بدون نشر) ١٩٩٢.

١٠- كاجان: الفن والإستقبال الفنى، ترجمة عدنان مدانات، ابن خلدون، بيروت ١٩٨٢.

١١- لويس هورتيك: الفن والأدب، ترجمة د. بدر الدين قاسم الرفاعى، وزارة الثقافة، دمشق، (بدون تاريخ نشر).

١٢- ليونيللو فينتورى: كيف نفهم التصوير، ترجمة محمد عزت مصطفى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧.

١٣- مارجريت روز: ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامى، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.

١٤- محسن محمد عطية (دكتور): آفاق جديدة للفن، دار المعارف بمص ١٩٩٥.

١٥- محسن محمد عطية (دكتور): القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، دار الفكر العربى، القاهرة ٢٠٠٠.

١٦- مظفر مندوب: التليفزيون ودوره التربوى فى حياة الطفل، دار الحرية، بغداد (بدون تاريخ نشر).

١٧- هربرت ريد: تربية الذوق الفنى، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٥.

١٨- يان إيلينيك: الفن عند الإنسان البدائى، ترجمة د. جمال الدين الخضور، دار الحصاد، ١٩٩٤.

★

المراجع الأجنبية

1- Arnason, H. H.: History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Abrams, N. Y. 1977.

2- Bandia, H. G. And Others: The Art of the Stone Age, London, 1961.

3- Boweness, Alan: Modern European Art, Thames & Hudson, London, 1985.

4- Bradbury, Malcolm & McFelane, Vawess: Modernism 1890-1930, Penguin Books, 1978.

5- Braidwood, R. J.: Prehistoric Men, Seventh edition, London, 1961.

6- Brett, Guy: Kinetic Art, the Language of Movement, Studio Vista, London, 1968.

7- Britt, David: Modern Art Impressionism to Post – Modernism, Thames & Hudson, London, 1989.

8- Celant, Germano: Art Povera, Atudio Vista Ltd. London, 1969.

9- Collingwood, P. G.: The Principles of Art, Oxford University Press, Oxford, 1965.

10- Cornell, Sara: Art, A history of Changing Style, Phaidon, Oxford, 1983.

11- Dan, Pedoe: Geometry and the Liberal Arts, Penguin Books, London, 1976.

12- Daval, Jean-Lnc: Modern Art, The decisive years 1884-1914, Skira, Switzerland, 1979.

13- Davis, Douglas, M.: Art and the Future, New York, 1973.

14- Descharnes, Robert: Dale, Thames & Hudson, London, 1987.

15- Elsen, Albert E.: Purposes of Art, Holt Rinehart and Winston INC, New York, 1967.

16- Finch, Christopher: Pop Art, The Object and the image, Dutton New York 1969.

17- Goldwater, Robert J.: Primitivism in Modern Art, Vintage Books New York, 1967.

18- Gombrich, Ernst H.: Art and Illusion, Pantheon Books, New York, 1965.

19- Gombrich, Ernst H.: The Story of Art, Phaidon, 1972.

20- Gomringer E. Josef Albers, New York, 1986.

21- Greenfield, Howard: The Impressionist Revolution, Daubleday, Garden City, 1972.

22- Henning, Edward B.: The Spirit of Surrealism, The Cleveland Museum of Art in Cooperation with Indiana University Press, 1979.

23- Horst, Delaroix & Tansey, Pichard, Gardneres: Art Through Ages, N. Y. 1970.

24- Hill, Lan Barras: Baroque & Rococo, Galley Bress, N. Y. 1980.

25- Hunter, Sam & Jacobus, John: American Art of the Twentieth Century Painting, Abrams, New York, 1971.

26- Jotin, P. & Sedgwick, J. R.: Art Appreciation Made Simple Daubleday Company, INC., Garden City. New York, 1959.

27- Klingender, Francis: Art and the Industrial Revolution, Paladin, London, 1972.

28- Kneller, George F.: The Art and Science of Creativity, Holt Rinehart & Winston INC. New York, 1965.

29- Knobler, Nathan: The Visual Dialogue, K. Y. Holt Rinehart Winston, 1980.

30- Levi–Strauss, S. C.: Structural Anthropology, English Translation by Claire Jacobso, Anchor Books Edition, Lodon, 1967.

31- Lippard, Lucy R. & Others: Pop Ar, N. Y. (without date).

32- Lucie- Smith, Edward: Art Now, William Morro & Company INC. New York. 1972.

33- Martin, Marianne W.: Futurist Art and Theory, 1909-1915, Clarendon Pressm Oxford, 1968.

34- Moholy – Nagy, L.: The New Vision, Document of Modern Art, N. Y., 1928.

35- Moholy – Nagy, L.: Vision in Motion, Paul Theobald Publisher, Chicago, 1969.

36- Mondrian, Piet: On Modern Art, Faber & Faber, London, 1966.

37- Mondrian, Pite: Plastic and Pure Plastic Art, Wittenbor, N. Y., 1945.

38- Oesteche, Marinne: Dadaism & Surrealism, Phaidon Press Limited Oxford, 1979.

39- Panofsky, Erwin: Meaning in the Visual Arts, Daubleday Anchor Books, Garden City N. Y., 1955.

40- Piper, David: The Joy of Art, Spring Books, London, 1984.

41- Pool, Phoebe: Impressionism, Thames and Hudson, London, New York, 1994.

42- Read, Herbert: A Concise History of Modern Sculpture, Thames & Hudson, London, 1964.

43- Read, Herbert: A Concise History of Modern Pàinting Thames & Hudson, London, 1986.

44- Read, Herbert: Philosophy of Modern Art, Faber & Faber 1961.

45- Rhodes, Colin: Primitivism and Modern Art, Thames & Hudson, London, 1994.

46- Rickey, Georgy: A style of Kinetic Art, N. Y., 1965.

47- Rickey, George: Constructivism, Stodio Vista, London, 1968.

48- Russell, John: The Meanings of Modern Art, Harper & Row Publishers, N. Y., 1981.

49- Sieveking, Ann: The Cave Artists, Thames & Hudson, London, 1979.

50- Spies, Werner: Josef Albers, Stodio Vista, London 1971.

51- Steinberg, Leo: Other Criteria, Oxford, University Press, London 1979.

52- Stirton, Pan: Renaissanse Painting, Phaidon 1979.

53- Walker, Jone A.: Art Since Pop., Thames & Hndson, London, 1975.

54- Wentinck, Charles: Modern and Primitive Art, Phaidon, Oxford, 1978.

55- Wilson, Simon: British Art, From Hobein To The Present Day The Tate Gallery & Bodley Head London 1979.

56- Wundram, Manfred: Painting of the Renaissance, Tachen 1997.

★

كتب أخرى للدكتور محسن عطيه

١- القيم الجمالية فى فنون عصر النهضة. دراسة نقدية.		١٩٨١
٢- اتجاهات فن الغرب فى القرنين التاسع عشر والعشرين.		١٩٨٢
٣- موضوعات فى الفنون الإسلامية.	طبعة أولى	١٩٨٥
	طبعة ثانية	١٩٩٠
	طبعة ثالثة	١٩٩٤
	طبعة رابعة	١٩٩٧
٤- موضوعات فى الفنون التشكيلية.		١٩٨٩
٥- اتجاهات فى الفن الحديث.	طبعة أولى	١٩٩١
	طبعة ثانية	١٩٩٣
	طبعة ثالثة	١٩٩٥
٦- غاية الفن. دراسة فلسفية ونقدية.	طبعة أولى	١٩٩١
	طبعة ثانية	١٩٩٦
٧- الفن وعالم الرمز.	طبعة أولى	١٩٩٣
	طبعة ثانية	١٩٩٦
٨- الفن والحياة الاجتماعية.	طبعة أولى	١٩٩٤
	طبعة ثانية	١٩٩٧
٩- جذور الفن.	طبعة أولى	١٩٩٤
	طبعة ثانية	١٩٩٧
١٠- تذوق الفن. الأساليب والتقنيات والمذاهب.	طبعة أولى	١٩٩٥
	طبعة ثانية	١٩٩٧
١١- آفاق جديدة للفن.	طبعة أولى	١٩٩٥
١٢- الفن والجمال فى عصر النهضة.	طبعة أولى	١٩٩٨
١٣- القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية.	طبعة أولى	٢٠٠٠

رقم الإيداع بدار الكتب
١٤٥٨٥/٢٠٠٠
الترقيم الدولى
I.S.B.N.
977-17-0000-6



الدكتور محسن عطيه

أستاذ ورئيس قسم النقد والتذوق الفنى بكلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .
حصل على دكتوراة الفلسفة فى نقد الفنون من أكاديمية ريبين فى روسيا ١٩٧٩ .
عضو نقابة التشكيليين ، وجمعية الإنسيا الدولية ، والإتحاد العالمى لنقاد الفن - الأيكا .
حصل على جائزة النقد الفنى من المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٦ .
وحصل على دبلوما أكاديمية الفنون بأوزبكستان ١٩٩٨ .
قوميسير المعرض الدولى فى طشقند ١٩٩٨ .
عضو أمانة مؤتمر نقابة التشكيليين الثانى ١٩٩٩ .
شارك فى فعاليات العديد من المؤتمرات المحلية والعالمية .
له مقتنيات فى متحف الفن الحديث وجامعة حلوان وأكاديمية الفنون بأوزبكستان .
نشر له من المؤلفات ؛ غاية الفن ، موضوعات فى الفنون الاسلامية ، إتجاهات فى الفن الحديث
الفن وعالم الرمز ، جذور الفن ، الفن والحياة الإجتماعية ، تذوق الفن ، آفاق جديدة للفن
الفن والجمال فى عصر النهضة ، القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية .

يتناول هذا الكتاب العلاقة بين الفنان والجمهور فى ضوء تطور وسائل الإتصال فمنذ نشأة الفن ، والفنان يبذل قصارى جهده لكى ينقل تجربتة الفنية خارجا عن ذاته ليستمتع بها معه غيره . فيقيم الجسور ليصل بينه وبين جمهوره ، الذى يعتبره مكملا لعمله الفنى ويتوق إلى التعرف على مدى تقبل الجمهور لما عبر عنه ، فلا يكتفى بالإتصال به بل يدعوه إلى مشاركته فى عمله . والفن كلغة يعبر من خلاله الفنان عن أفكاره وإنفعالاته ، وينتظر أن تلقى رسالته إستجابة ليتأكد من سلامة أفكاره وسلامة مشاعره .

وبفضل تطور وسائل الإتصال الثقافى ، من خلال المتاحف والمعارض والإذاعة والتليفزيون والسينما وأشرطة الفيديو والإنترنت ، قد تحقق التقارب الثقافى الذى لعبت فيه الفنون دورا هاما فساهمت فى توثيق الصلة بين الفنان والجمهور .

وقد ظهرت الإتجاهات الفنية التى تولى إهتماما بالتأثيرات البيئية والطبيعية . والشكل الفنى الجديد يرتبط بتقدم الوسائل التكنولوجية الحديثة ، التى جذبت نحوها لغة الفن والثقافة لتصبح أكثر جماهيرية .

صورة الغلاف

تفصيلات من لوحة رباعية للفنان محسن عطيه